Kritische Wanderungen

in

drei Kunstgebieten.

Licht- und Schattenbilder zur Geschichte und Charakteristik der deutschen Bühne, modernen Literatur und bildenden Kunst

von

Otto Banck.

Erster Band:

Aus der deutschen Bühnenwelt.

Leipzig, 1865.

Verlag der Dürr'schen Buchhandlung.

Aus der deutschen Bühnenwelt.

Dramaturgische Studien

über

Theater und Theaterdichtung, Schauspielkunst

und

Schauspieler,

mit Hinblick auf die Blüthezeit der Dresdener Hofbühne.

Von

Otto Banck.

Leipzig, 1865.

Verlag der Dürr'schen Buchhandlung.

Allen wahren Freunden

der dramatischen Poesie und der Schauspielkunst!

Widmung an die Leser.

Es winken die erquickenden Stunden des Feierabends. Belebt sind noch die Straßen der werkthätigen Stadt; aber die Arbeit ruht und ermüdet vom Ringen und Schaffen des Tages sehnt sich der Geist nach einer edelen Erholung, um seine Kraft zu neuer Harmonie zu erfrischen oder den niederdrückenden Sorgen und Kämpfen des Daseins auf eine kurze Spanne Zeit zu entfliehen.

Zwei ganz verschiedene und doch in ihren Wirkungen so ähnliche Sphären sind es, in welchen der Mensch am liebsten zum Handeln oder Dulden verjüngende Stärkung sucht: Während ihn an schönen Tagen der Schritt in's Freie der friedebringenden Natur entgegenführt, die mit ihrer epischen Breite und sanften Klarheit das verengte Gemüth erweitert und lyrisch beschwingt, ziehen in der ungünstigen Jahreszeit die Pflegstätten der Kunst den gebildeten Sinn unwiderstehlich an sich.

Keine kann an Macht, Tiefe und Vielseitigkeit der Wirkungen wetteifern mit der einen, die allen voransteht, mit der

Bühne, diesem verklärten Abbilde des Lebens. Hier, wo durch den Spiegel der Kunst die poetische Wirklichkeit in geadelter Gestaltung enthüllt werden soll; wo alle höchsten Interessen der Menschheit sich dem Genius zum Gegenstande seines Schaffens darbieten: — hier soll der gefeite Ort sein, wo jedes Alter und Geschlecht sein eigenes Herz in dem Herzen Anderer offen und durchsichtig vor sich sieht; sein innerstes Regen, sein geheimstes Fühlen und Denken ausgesprochen und befreit findet in niegeahnten Worten der Weihe und Macht. Hier soll nicht nur im muntern Spiel der Laune die Einbildungskraft erregt und die Stimmung erheitert, sondern auch mit der Würde des Ernstes dem irdischen Treiben ein sittlicher Gehalt und ein ideales Ziel vorgeführt werden.

Nicht zu Genuß und Kurzweil allein betritt der bessere Mensch diese Hallen; er will sich läutern von den Umnebelungen und Schlacken seiner mangelhaften Weltauffassung; unbewußt drängt ihn der Trieb nach Vervollkommnung, aus der Hand der Dichtung Maß und Gewicht in Empfang zu nehmen, mit denen er den Grad seiner Selbsterkenntniß messen und den Werth seiner Lebensverhältnisse und Bestrebungen bestimmen lernen kann. Das Schöne und Große bildet seine Sitten, indem es seine Begeisterung entzündet, seine Anschauungen vertieft, seinen Geschmack veredelt. Und gar Mancher ist durch die poetischen Offenbarungen eines einzigen Theaterabends zu mehr Lebensweisheit und Nacheiferung wackerer Thaten angespornt, als durch die ausgesuchtesten Sprüche der Moral. Wie könnte auch der todte Buchstabe der Schulweisheit in die Schranken treten gegen die Kraft des Kunstgebildes, das auf das Leben einwirkt als ein Selbstlebendiges, unterstützt von den Zauberschwingen der Phantasie, vom

elektrischen Funken des Witzes, von der scharfen Geißel der Satire, vom holden in Thränen lachenden Uebermuth des Humors, von der ernsten Hoheit der Erkenntniß und daneben von all' den furchtbaren Erschütterungen der Leidenschaft, welche das Labyrinth der Menschenbrust dämonisch durchbrausen!

In diesen Hallen ist die Stätte, wo die heilige Lohe des Schaffens glüht, wo der Gedanke, der Erzeugte des männlichen Geistes, geboren wird aus dem ewig weiblichen Urgrund des Gefühls.

Zu dieser Stätte drängt es euch, wenn ihr euch müde geblättert im Buche der eigenen Erfahrung; zu ihr zieht es eure Töchter, wenn die Prophetengesänge der Dichter in süßen Melodien der liebenden Seele, in tiefen Orakelsprüchen des ahnungsvollen Sinnens zum jungen, fragenden Herzen reden; zu ihr schreiten eure Söhne, um trunkenen Auges auf dem Hochaltare der Wahrheit und Schönheit die Opfer flammen zu sehen, welche die höchsten Genien der Weltgeschichte der Gottheit und Menschheit dargebracht.

Eure Kinder sind noch unverdorben, ihr Nerv ist noch nicht gestumpft von der Prosa des Lebens. Wie die Luft zittert über einem Krater am klaren Wintertag, so erzittert ihnen schauernd die ganze Atmosphäre ihres Seins, wenn der Feuerhauch aus den Schöpfungen der großen Todten in die gemeine Wirklichkeit tritt.

Geht nicht der Greis hieher, um durch Freude und Schmerz noch zu lernen? Der Mann, um den geistigen Athem seiner Nation in die treue Brust zu fassen? Und müßt ihr nicht wünschen, daß hier der Enkel die Großthaten seiner Väter in der Sprache seiner Mutter preisen hört?

Von diesem Orte sollte Kraft und Licht ausgehen in Entzückungen, die unantastbar machen gegen den kleinlichen Spott der unvollkommenen Altagswelt ....

Aber gewährt auch die Bühne, was sie so hohen Anforderungen gewähren sollte und könnte? Ist es nicht viel öfter ein Unsegen als ein Gewinn, was ihr, vertrauende Besucher, aus ihren Leistungen mit nach Hause tragt?

Wie schmerzlich weh, daß man mit keiner Verneinung diese schwere Anklage zurückweisen kann! Zur Ehre der Wahrheit, doch zur Beschämung unseres Zeitgeistes, läßt sich nichts anderes aussprechen, als ein lautes unwilliges Ja!

Ja das Walten der Bühne, als Gesammtbegriff des dramatischen Schaffens und der Schauspielkunst, sinkt und sinkt in einen beklagenswerthen Verfall.

Fürwahr! ein erschütterndes Ereigniß, angesichts eines ganzen Volkes, in welchem die Pulse des Fortschritts höher schlagen; angesichts der Hebung der allgemeinen Intelligenz; angesichts des frohen nationalen Erwachens gemeinsamer vaterländischer Kraft, ja angesichts der großen deutschen Bildungsmission, die sich zukunftfreudig ihrer hohen Würde in allen Gebieten bewußt wird!

Welcher schneidende Hohn gegen alle Logik! welche leere Täuschung der gerechtesten Hoffnungen! welche brennende Frage an unser innerstes Denken! Sie ist zu groß und zu wichtig, um im Vorhofe nach Antwort zu suchen und wahrlich, es wird kein Einzelner sein, der sie zu geben vermag.

Aber es werden Alle sein, die zu helfen vermögen, zu helfen durch die liebewarme Theilnahme für die Kunst, durch die bittre Entrüstung gegen ihre mangelhafte, mißverstandene Pflege.

Wollet redlich diese Theilnahme und ihr thut schon halb die rettende That.

Wartet auf keine mächtige Gönnerhand, die euch da mit einer Verbesserung gnädig beschenken soll, wo ihr einzig und allein durch Selbsterringen dieselbe verdienen und erobern müßt. Die Arbeit, die einer Nation zuertheilt wurde, läßt sich von keinem Zauberer aus dem Chaos schlagen. Und wenn sie ihm noch so herrlich gelänge, sie ist immer und immer die rechte nicht, wenn nicht Alle daran gearbeitet haben.

Euer Aller Geist war es, nach dessen Reife euere Staaten sich gründeten; eure Seele war es, aus deren himmelanstrebender Inbrunst eure Dome sich emporwölbten; euer Gerechtigkeitssinn war es, der eure Gesetze bildete; euer Wissensdrang ist es gewesen, der eure Hochschulen gestiftet hat und eure Kunstliebe zum Ideale sittlicher Schönheit wird und muß es sein, welcher eure Zukunft den geistigen Auf- und Ausbau einer würdevollen, freien, echt deutschen Nationalbühne zu verdanken haben wird.

Stoßt diese schöne Zukunft nicht durch kalten Gleichmuth, durch bequeme Unthätigkeit weiter hinaus; euch wurde es gegeben, sie näher an die Gegenwart heranzuziehen, indem ihr Alle rüstig mitarbeitet an dem edelen segensvollen Werke. Keinem ist's versagt, denn nicht nur im Schaffen, auch im öffentlich regen, immer wachen Interesse an diesem Schaffen liegt die Beförderung der That, und selbst die Schwächsten werden stark und geweiht durch die Kundgebung eines einheitlichen Willens . . . .

Um schmückende Pilaster, Ornamente und Statuen wird keine Noth sein, wenn der Tempel vollendet ist. Nach Granit

und Mörtel aber, nach Werkstücken und Strebepfeilern, nach Plan und Richtscheid verlangt eine werdende Arbeit.

* * *

Und solche Materialien nur sind es, welche die Gegenwart zu geben vermag und welche dieses Buch dem wahren Freunde des Theaters wie der dramatischen Poesie in einer Reihenfolge von Fragmenten darbringen möchte. Es wird den Verfasser beglücken, wenn der große unsichtbare Werkführer unseres Culturgeistes diese schlichten Arbeiten als brauchbare Bausteine anerkennt und sollten sie auch als Füllung nur in den Grund gemauert werden, damit Schöneres fester und freier darauf emporsteige.

Was sich hier versammelt findet, kann ebensowenig wie unsere Bühne selbst Anspruch auf organische Ganzheit erheben. Es ist eine gedrängte Auswahl von den kritischen Ergebnissen achtzehnjähriger Theaterbeobachtung. Ihr Werth würde geborgen sein, wenn ihn innigste Begeisterung für die Sache, angespannter Fleiß und die strenge Verleugnung parteiischer Gemüthsregungen zu gewähren vermöchten. —

Der erste Abschnitt des Buches erklärt sich nach dem hier Gesagten in seiner einreißenden und aufbauenden Tendenz von selbst. Für den zweiten bildete die Dresdener Hofbühne bei fortdauernder kritischer Thätigkeit den natürlichen Anhalt, den festen Standort, um von hier aus über die Erscheinungen der Poesie und Schauspielkunst, wenn auch fragmentarisch, eine möglichst lebensvolle, allgemein deutsche Umschau zu halten. Dem Aesthetiker ist wie dem Astronomen eine solche geistige Sternwarte nöthig zur Gewinnung ruhiger Visirlinien, planvoller Beobachtung und pflichttreuer Ausdauer.

Aus den kritischen Betrachtungen einzelner Bühnenwerke wurden in chronologischer Folge besonders diejenigen hervorgehoben, welche nach verschiedenen Richtungen hin einen charakteristischen Beitrag für die Kennzeichnung der Zustände unseres dramatischen Schaffens lieferten. Diese Zustände endigen nicht mit dem Schlußpunkt des Buches, sondern beherrschen in gleicher Weise und sogar mit abwärts rollender Bewegung unsere Gegenwart. In ihr ist keine neue Phase der dramatischen Dichtkunst erstanden: der heutige Tag zehrt noch von der jüngsten Vergangenheit, wie deren Talente auch sein mögen. Ihr Wesen findet sich mit wenigen Ausnahmen in diesem Bande beleuchtet.

Ein Rückblick auf klassische Werke ergab daneben für den Genuß Erwärmung, für das Urtheil Anhalt und Norm.

Locale, vorübergehende Theaterverhältnisse konnten ebensowenig das Interesse der Leser erwecken, als Besprechungen unfertiger und mittelmäßiger Schauspielerkräfte.

Edele Leistungen der Darstellungskunst aber schienen würdig, einem mit der Illusion des Augenblicks schwindenden Dasein entrissen zu werden; andere waren in Vorzügen und Mängeln bespiegelnd für die Geschmacksrichtung unseres Zeitalters.

Beide Erscheinungen wurden wesentlich bei Künstlern, die in der geschilderten Zeitperiode als Repräsentanten der Schauspielkunst zu gelten vermögen, hier aufgezeichnet; doch es geschah ohne Verantwortlichkeit für die Wandlungen, welche Zeit oder individuelle Manier bei ihnen später hervorriefen. Die einsichtslose Begriffsverwechselung der meisten Schauspieler, daß die dramatische Poesie dazu da sei, ihnen Gelegenheit zum Glänzen zu geben, während im Gegentheil die Künstler nur

die hohe Ehre genießen, die Herolde der Dichtkunst zu sein, — dieser Egoismus hat sich im letzten Decennium so verderblich entwickelt, daß der an sich komische Eindruck eines derartigen Irrthums zu den allertragischsten Erfolgen unserer modernen Mimen gehört. Gar manche von ihnen haben sich in den wenigen Jahren demoralisirenden Bühnentreibens zu Karrikaturen ihrer selbst umgewandelt.

Dem Autor mußte es bei solcher Erkenntniß fern liegen, zur Verstärkung krankhafter Künstlereitelkeit beizutragen. Ja er möchte die Trennung der Sache von der Person noch schärfer accentuiren: die vollendeten Gestaltungen, welche einem Schauspieler im kunstbegeisterten Momente gelingen, gehören in gewissem Sinne nicht mehr der vergänglichen Person des Künstlers an, sondern lösen sich als befreites Gebilde von ihm ab und werden historisches Eigenthum der Kunst selbst.

Ganz vorzüglich gilt dies von den Münchener Mustervorstellungen, einer inhaltvollen Kunstbegebenheit, dereu ästhetischer Rückerinnerung der Schluß dieses Werkes gewidmet ist.

Wie gern würde sich durch dessen freundliche Aufnahme der Verfasser zu einer späteren Fortsetzung seiner dramaturgischen Bestrebungen ermuthigt sehen!

Dresden, im November 1864.

Otto Banck.

Inhalt.

Die Münchener Mustervorstellungen.

Allgemeine

dramaturgische Streifzüge.

Zur

Charakteristik der gegenwärtigen Theaterzustände.

Schon das vorige Jahrhundert trat mit dem Satze heraus: die Bühne sei eine der wichtigsten und tiefeindringendsten Bildungsschulen des Lebens. So anstößig, ja gefährlich man diesen Ausspruch auch in einer Zeit fand, deren beste Ueberzeugungen oft gleich nach der Geburt vom väterlichen Leitseil des bigotten Pedantismus eingefangen und abgelenkt wurden, so kamen doch bald darauf unsere beiden größten, sittlichsten Denker der productiven Literatur, Lessing und Schiller, auf jenen Satz mit Energie und Begeisterung zurück. Er bildete den ethischen Hintergrund ihres wichtigsten und erfolgreichsten Strebens: ihrer dramatischen und dramaturgischen Thätigkeit.

Diese Ueberzeugung hat sich sowohl in Deutschland als in unseren Nachbarländern im sittlich-geistigen Bildungsgange aller Literaturen und aller Nationen immer lebendiger bewährt. Jedes feiner cultivirte Volk, ja jede durch Civilisation und Religiosität geklärte und zu einem gewissen Höhenpunkt der Intelligenz gereifte Persönlichkeit betrachtet, bewußt oder unbewußt, die Bühne als einen segensreichen Centralpunkt des Schönen, als einen Tempel des Geistes, der weder von der ausgelassendsten Laune

des Humors, noch von dem blutigen Streit glühender Leidenschaften eine Entwürdigung erleidet: vielmehr gewinnt er durch das aus diesen Kämpfen hervorgehende Resultat der rein menschlichen Läuterung und höheren Sittlichkeit erst seine wahrhaft poetische Herrschermacht. Der Opferaltar dieses Tempels ist der unentweihte diamantne Musenspiegel selbst; concentrisch sammeln sich darin die geistigen Lichtgarben aller Zeiten, vorzüglich aber die der Gegenwart, um wieder von hier aus mit idealer Verklärung zurückgestrahlt zu werden in das wirkliche Leben, damit dies nicht in seiner dunklen Alltagssphäre unerfreut und unerhoben in sich selbst zusammensinke.

In solcher Art wirkt die Bühne auf alle empfängliche Naturen. Wo der Geist des Menschen das heiter Entzückende oder das der Lächerlichkeit Verfallene; das Schöne oder Großartige; das tragisch Erschütternde oder das sündhaft Abschreckende in lebendig natürlichen, aus der Wirklichkeit entlehnten Zügen an sich vorübergehen sieht, da wird seine Phantasie diese Gebilde tiefer und bleibender ins Herz graben, als ob ihm die darin wohnende Moral in einem philosophischen Denkspruch, in einer trocken abstracten Sittenregel dargeboten würde. Was er vor sich auf der Bühne wahrnimmt, ersetzt ihm das tausendfältige Streben und Treiben, das leidenschaftliche Kämpfen und Agiren der großen Welt da draußen, welches zu begreifen ein gewöhnliches Auge nicht allsehend und sein Ueberblick nicht reif und klar genug ist. Zum Kunstwerk erhoben, reden für ihn die darin handelnden Personen und Thaten erst deutlich und faßlich; indem er nur in den Räumen des Vergnügens zu sein wähnt, verweilt seine Seele bereits tiefergriffen und andächtig im Hörsaal der idealen Erfahrung.

Wenn es vergönnt wäre, einen geheimnißvollen Blick zu thun in die Brust vieler Tausende, wir würden durch jenen Segen der Bühne manchen an sich schwachen, doch tugendhaften Entschluß gereift, manche ursprünglich edle, aber verkrümmte Empfindung zu gesunder Blüthe entfaltet und manchen dunklen Trieb zum Bösen durch den frohen liebestrunknen Lichtstrahl der Poesie, der Schönheit und des Seelenadels erleuchtet und zum Guten umgewandelt sehen.

Es hat die Unabweisbarkeit dieser Wahrheiten wohl schon immer, selbst in allen Kreisen der Gesellschaft, im Hintergrunde gelegen, denn die seit lange herkömmliche Unterstützung, welche man von Seiten des Staats in allen Ländern den Residenz-Theatern zuwandte, darf nicht ganz allein aus dem Wunsche der Höfe erklärt werden, für sich ein exclusives, ihren Glanz verherrlichendes Vergnügen zu haben. Ein größeres Motiv, das nämlich: veredelnd aufs Volk zu wirken, wie man es schon in antiken Zeiten und bei den altdeutschen religiösen Passionsspielen beabsichtigte, redete ursprünglich mit, wenn man sich auch, hier und da in Aeußerlichkeiten und Frivolitäten versunken, desselben zeitweise nicht mehr bewußt war.

In unsern Tagen nun ist fast in allen Staaten, vorzugsweise in Deutschland, die stets dringender werdende Nothwendigkeit einer Verbesserung der Theater erkannt und diese Erkenntniß durch mancherlei dahin gehörige Bestrebungen kund gegeben worden.

Es war dabei vorzugsweise immer nur von Hoftheatern die Rede und es konnte sich auch in Summa bei der pecuniär nicht unterstützten Stellung der Stadtbühnen das gebildete Interesse mit Nachdruck nur jenen zuwenden, da sich historisch erwiesen hat,

daß bei ernsten Kunstprincipien und bei einem strengen Unterlassen jeder frivolen Buhlerei mit dem ordinären Tagesgeschmack keine Bühne ohne einen besonderen Extrazuschuß durch ihre eigenen Einnahmen mit Ehren zu bestehen vermag.

Wenn dies früher noch hier und da stattfand, so wird es täglich unmöglicher und zwar vorzugsweise aus zwei Gründen: aus Ungenügsamkeit des Provinzialstadt-Publikums und aus Ungenügsamkeit der Bühnenkünstler selbst. Die erste richtet sich gegen die Leistungen, die zweite gegen die Gage. Es hat sich in unsern Tagen fast jeder Bürger und Geschäftsmann aus der Provinz, der früher in derselben bei Kunstproductionen durch das befriedigt und beglückt wurde, was verhältnißmäßig möglich und zu verlangen war, nun für wenige Thaler die sogenannte Eisenbahnbildung erobert. Mit ihr ausgerüstet, legt er in Leipzig, Chemnitz oder Magdeburg denselben Maßstab an, welchen er sich in zwei schönen Abenden, im Berliner oder Dresdner Hoftheater, fabricirte.

Für diese überspannten Erwartungen Alles zu klein und prosaisch findend, wird er verstimmt, gewöhnt sich aus seinem Provinzialtheater hinweg und er und seine tausend vielgereisten arroganten Meinungsgenossen halten es nicht mehr der Mühe werth, die geringen Leistungen ihrer Bühne durch allgemeine Unterstützung zum Wachsthum zu bringen.

So müssen sich denn die Stadttheater-Directoren immer mehr von einem guten classischen Repertoir abwenden, da hierin den unbescheidenen und immer mit dem Besten kindisch vergleichenden Ansprüchen des Publikums am schwierigsten zu genügen ist. Sie werfen sich statt dessen der Gunst des verdorbenen und niedrigen Geschmacks in die Arme. Durch die ordinäre

Posse; durch die lascive Ehebruchspoesie des französischen Schauspiels; durch das obscöne Singspiel; durch das phrasenreiche Tendenz- und Spectakel-Stück und endlich durch die moderne Decorationsoper, in welcher die Melodie unter dem Lärm der Posaunen und Trompeten ihre Seele aushauchen muß, — durch solche verzweifelte Bestrebungen wird dann das Theater an den Rand der Gemeinheit gebracht.

Der Selbsterhaltungstrieb der Entrepreneure muß natur gemäß so handeln, muß die Würde der Kunst aufopfern, um vor allem den eigenen Gewinn und den äußerlichen Bestand des Theaters, so lange sie's in Händen haben, wie es eben gehen will, zu sichern. Wer nach ihnen kommt, der mag zusehen, wie er noch stärkere Hebelkräfte der Speculation findet, den Thespiskarren über die Sandbahn mit Hindernissen weiter fortzuschieben.

Ich werde später auf die Bühnen der Provinzialstädte zurückkommen und es wird sich zeigen, wie diesem Nothstande würdig abzuhelfen ist.

Wenden wir uns zunächst den Kunstinstituten der Residenzen zu.

Die Hoftheater sind von jenen pecuniären Sorgen ziemlich frei. Sie haben die Mittel in Händen, den kühnsten Anforderungen Genüge zu leisten, denn ihre Geldzuschüsse würden sie bei gutem Willen fähig machen, den falschen Geschmacksrichtungen des Publikums mit Ernst und Würde veredelnd zu begegnen. Ja manche wären vielleicht nicht abgeneigt, sich durch solches Streben einiges Verdienst zu erwerben, träte nicht der vorhin erwähnte zweite Uebelstand: die Ungenügsamkeit der Künstler mit ihrer Gage auch hierbei hindernd in den Weg.

Wenn strebsame Provinzialtheater ganz und gar nicht mehr

wissen, wie sie den immer höher werdenden Gehalt renommirter Künstler zusammenbringen sollen, so wird dies auch den Hofbühnen außerordentlich schwer. Und doch sind es gerade diese, welche seit einer Reihe von Jahren jenen Unfug immer verderblicher heraufbeschworen haben.

Man betrachte, die Gastspiele mitgerechnet, den Gagenetat der Hoftheater im Schauspiel-, Oper- und Balletpersonal, und man wird über sein Wachsthum im Verhältniß zu früheren Zeiten, in denen die wahre Kunst weniger tief stand, mit großer Mißbilligung erstaunen müssen. Es spricht sich in diesen lautredenden Zahlen ein wahrhaft imposanter Schwindel aus; denn mit einem gefeierten Bühnenmitgliede par excellence, besonders wenn es jener Kunstsphäre angehört, die ihren sechsmonatlichen Urlaub singend oder tanzend verwerthen kann, vermag im raffinirten Geldgewinn kaum noch der materiellste Speculant gleichen Schritt zu halten. Die höchsten Staatsdiener und die bedeutendsten Vertreter der Wissenschaft und Literatur, welche ihr Talent und ihren Geist durch langjährige, theuere und mühevolle Studien bilden mußten, sind, mit jenen Günstlingen der verschwendungssüchtigen Bühnenwelt verglichen, zu einem wahren Parialeben verurtheilt.

Es ist dahin gekommen, daß es fast als ein Verstoß gegen den guten Anstand und die gebräuchliche Resignation erscheint, über dieses klaffende Mißverhältniß eine sentimentale Klage zu führen; denn es war immer ein altes Herkommen, den forschenden, organisirenden und producirenden Geist nur mit dem Agio der goldenen Bescheidenheit zu bezahlen. Höchstens im Scherz wagt daher irgend ein wackerer Schauspieldichter zu seufzen: Für meine Tragödie, an der ich ein Jahr lang all meine Seelenkräfte

setzte, erhielt ich zwanzig Friedrichsd'or, welche jener beliebte Schauspieler jedesmal empfängt, so oft er eine Rolle darin so unwahr und effecthaschend spielt; zur Entschädigung für dieses ungleiche Verhältniß habe ich aber auch für drei meiner früheren Schauspiele, die besser waren als dieses, nicht das Mindeste erhalten! Seit Jahren schon werden sie auf den deutschen Theaterbüreaus sehr beachtet und einstudirt, und zwar von den partheilosesten aller Beurtheiler, — von den Motten.

Im Ernste aber schweigt der arme Poet, dem doch das freie Wort von Gott gegeben ist, und noch mehr thut es der bescheidene Operncomponist; er erlaubt sich kaum ein Schmerzensgesicht, das an Piccini, Mozart, Beethoven oder in unsern Tagen an Lortzing erinnert, sondern mit beherztem Wonnegesang blickt er dem Hungertode entgegen. Welche lächerlichen, unwürdigen Zustände! Dem ausführenden Künstler möchte der Segen irdischer Güter mit Freuden gegönnt sein, wenn nur nicht sein Bereicherungssystem für das Theater und für die Kunst als ein Verarmungssystem wirkte.

Um nämlich die Nonplusultragagen zahlen zu können, welche der Staatszuschuß nicht mehr zu decken vermag, werden auch die Hoftheater zu zwei höchst verderblichen Manövern getrieben. Das eine besteht in dem schon erwähnten Herabziehen des Repertoirs zu sogenannten Reißern und Kassenstücken; das andere in dem immer mehr überhand nehmenden Unfug, jeden guten Genuß, der sich von selbst verstehen sollte, als extra zu betrachten und dabei das Theaterentrée zu erhöhen, weil der theuere Gast sonst nicht bezahlt werden kann. Durch dies Experiment wird der gebildete Mittelstand, in dem der Kunstsinn am tiefsten wurzelt, von der Bühne ausgeschlossen und mißlaunig gemacht. Das

Urtheil geht an die Insassen der Gallerie und an die reichbegüterten, aber oft an wahrer Bildung armen Salonkreise über und die Geschmacksverschlechterung ist im besten Gange. Diese reagirt wieder auf das Theater und es entsteht eine lange Kette trostloser Wechselwirkungen.

Die schlimmste Folge aber, oder vielmehr, da man hier Folge und Ursache kaum noch unterscheiden kann, der verderblichste Zwillingsbruder der übertriebenen Künstlerbesoldung ist das sich immer schädlicher ausprägende Virtuosenthum.

Zu dieser äußerlich glänzenden, aber innerlich trüben Versunkenheit kommt der Künstler, wenn in ihm die liebevolle Achtung vor der Poesie, deren Diener er ist und durch deren erquickenden Sonnenstrahl er sich immer belebt fühlen sollte, von Eitelkeit und egoistischer Beifallsgier überwuchert wird und seine kleine Person über die heilige und große Sache der Kunst triumphirt. Mit entsittlichter Effecthascherei macht er dann die Kunst zur Sclavin seiner Individualität, während diese doch jener huldigen sollte: er verkennt die Wahrheit, daß seine Darstellung um so höher und reiner emporblüht, jemehr man darüber ihn selbst vergißt. Nicht mehr auf die Absicht des gesammten Kunstwerkes und auf die heiligen unverletzlichen Rechte des Zusammenspiels achtend, zerreißt er alle Harmonie, drängt seine Person überall in den Vordergrund und hält nicht Das für seinen besten und wahren Segen, was er der Poesie an schöner Verwirklichung darbringt, sondern Das, was er dem Publikum an plötzlichem Beifall entreißt.

Dieser Appetit nach Applaus steigert sich immer heftiger und krankhafter und endlich wird einem solchen Künstler selbst der Zuruf der Gallerie schmackhaft und begehrenswerth. In der

That muß ihm auch seine außerordentliche Honorirung den Drang einflößen, sich ausbündig zu gebahren und sich zu isoliren und er hält endlich nicht die Schauspielkunst, sondern sich selbst so sehr für die Hauptsache, daß es ihm, gleich einer launenhaft koketten, angebeteten Schönen ganz in der Ordnung scheint, die Theaterdirection, sämmtliche Commilitonen und das ganze verehrungswürdige Publikum zu tyrannisiren.

Es gelingt diese Rücksichtslosigkeit auch jedem Virtuosen ganz vortrefflich und vor seiner Ungnade zittert die nachsichtige Direction. Wo sollte sie freilich eine so weitbeinige Tänzerin, eine so kehlfertige Primadonna, einen so hinreißenden Tenor, einen von der jungen und besonders von der alten Damenwelt so gefeierten ersten Liebhaber in den deutschen Gauen wieder erlangen?

Diese Bangigkeit ist ein Ruin der deutschen Hoftheater. Sie sollten den Muth haben, den Verlust des Einzelnen über den Gewinn des nun vor seiner Chikane geschützten Ganzen zu verschmerzen: das heißt, sie sollten durch eine gemeinschaftliche Cartelverbindung unter einander das Uebermaaß der Gagen durch eine ungefähre Durchschnittsnorm begrenzen und somit das Virtuosenthum brechen, um in ihrem eigenen Hause wieder einmal selbstständiger Herr zu werden. Da sich jeder Künstler, ist er auch noch so groß, nach einem Hoftheaterengagement sehnt, so müßten sich diesem Uebereinkommen Alle gar willig fügen. Schließlich kann doch nur eine Vertheilung der vorhandenen Kräfte ersten Ranges unter die wenigen größern Hofbühnen erreicht werden, die solche zu bezahlen im Stande sind, aber dabei doch bedeutende Fächer nur einfach zu besetzen vermögen. Ein gegenseitig concurrirendes Ueberbieten in den Gagen kann die Ta-

lente nicht mehren, sondern nur vertheuern und zu den bedenklichsten Mitteln herausfordern, um ihren Marktpreis zu erhöhen. Zugleich würde der abnorme Urlaub der ersten Künstler auf ein bescheidenes Maß zu reduciren sein; denn so nützlich und anregend ein periodisches Gastspiel ist, so schädlich wird das Ueberwuchern desselben: es stört das Repertoir und die ruhige Selbstentwicklung jeder Bühne und indem es die Ansprüche des Publikums verwöhnt, das immer nur neue und erste Kräfte sehen will, begünstigt es endlich das Virtuosenthum. Denn jeder gastirende Künstler muß sich mehr oder minder als Virtuos geriren, da Aller Augen blos auf ihn sehen und er, hervordrängend, auf dem fremden Terrain sich beliebt machen will: aber das eigentliche eingewöhnte Ensemble fehlt ihm hier und selbst ohne es zu wollen, zerreißt er das ihm neue.

Mögen die Hoftheater immerhin eine solche Cartelmaßregel für unausführbar halten; sie ist es an und für sich nicht und wird es erst aus der Schwäche des ungemeinsamen Handelns. Erhebt man sich aus dieser nicht, so ist vorauszusehen, daß durch den beschleunigten Verfall der Schauspielkunst die deutsche Bühne in ihren Grundfesten erschüttert wird. Sie, die bisher eine Schule der höhern Sittlichkeit, des Schönheitssinnes und der ideellen Geistesbildung zum Theil war, durchaus aber immer sein sollte, muß zu einer Pflanzstätte der Speculationssucht, des verdorbenen Modegeschmacks, und der unwahren und deshalb unsittlichen Effectsucht herabsinken.

Dazu wirkt noch etwas Anderes mit. Unsere von den Bühnenverhältnissen sehr bedrückte, neue dramatische Literatur ist nicht männlich stark, sittlich begeisternd, poetisch ergreifend und überhaupt productiv genug, sich die Schauspieler zu erziehen und

im edelsten Sinne des Wortes dienstbar zu machen. Auch hat sie nicht die Fähigkeit, das Interesse der Gegenwart vollgiltig, lebensfrisch und mächtig an die Bühne zu fesseln. Endlich aber vernachlässigt die letztere sogar da die moderne Production, wo ihr dieselbe dankenswerth die Hand reicht. Es ist eine entschiedene Wahrnehmung, daß sich die deutschen Hoftheater nur zu oft durch kleinliche, vom Staatsprincip nicht einmal verlangte Censurchikanen, persönliche Vorurtheile und Unentschlossenheit einer oft bequemen Regie von der Darstellung vieler der besten neuen Stücke zurückschrecken lassen. Die übrige Literatur ist dieses Zwanges, der am meisten noch das Drama bedrückt und entmannt, durch den siegenden Geist der Aufklärung so ziemlich ledig geworden. Der Bühnendichter aber erliegt darunter. Er darf es kaum wagen, ein Thema zum Stoff zu wählen, welches mit dem Geiste des Fortschritts Hand in Hand geht. Hat er aber endlich einen historisch indifferenten oder noch besser einen bürgerlich zahmen Stoff gefunden, der, wie Luther sagt, weder Hörner noch Zähne hat, so erregen dennoch die kleinsten Aeußerungen des freien Forschens oft einen so großen Anstoß, man findet in Bezug auf diese und jene Zustände, auf die Wünsche dieses oder jenes Gesandten so viel Rücksichten nöthig, daß der arme Dichter endlich alle kraftvollen, selbstständig lichtverbreitenden Ideen, die nicht auf der concessionirten Chaussee des Denkens dahin schlendern, hinwegstreichen muß, um sein Stück „hofbühnengerecht“ zu machen.

Ebenso entschieden ist es, daß mit Ausnahme der wenigen Residenztheater, welche eine Tantième eingerichtet haben, fast alle übrigen die Dichter und Componisten auf eine geringschätzende Art entschädigen, während sie an die ausführenden Künstler das

Honorar oft ohne Maß und ohne feine Wahl verschwenden. Indem ich von der Tantièmeeinrichtung später ausführlicher reden werde, sei hier nur im Voraus gesagt, daß jenes Verfahren eine Herabwürdigung des productiven Genius gegen das reproducirende Talent ist, dessen Vorhandensein überhaupt erst durch jenen ermöglicht wird. Ein solches Benehmen raubt den schaffenden Kräften, die in unserer zerrissenen materiellen Zeit so schon übel genug gestellt sind, auch noch den letzten äußeren Lohn der Aufmunterung. Und da das irdische Leben nun einmal desselben durchaus nicht entrathen kann, so wurde dies mit ein Grund, weshalb sich viele begabte Kräfte unserer Literatur nach schweren Opfern von der Bühne voll Unwillen zurückgezogen haben, um sie mit Schmerz den fabrikmäßig flotten Uebersetzern, Bearbeitern und ein- und zweiactigen Lustspielschreibern zu überlassen.

Wenn im Obigen gesagt wurde, wie unsere Hofbühnen hauptsächlich durch das fabelhafte in die Höhe Schwindeln der Gagen bei eigenen Mitgliedern und kostspieligen Gästen und durch luxuriöse Ausstattungsstücke zur Speculation eines Repertoirs geführt werden, das mit der Kasse buhlt, statt der edleren Geschmacksrichtung zu dienen, so soll damit die unwiderlegliche Wahrheit nicht bestritten werden: daß die besten Theater auch eine Alltagskost bieten müssen. Die praktische Erfahrung führt ganz von selbst darauf hin. So wenig man dem großen Publikum beim Kunstgenuß stets eine gehobene Stimmung zumuthen darf, ebensowenig ist von einem Bühneninstitut zu verlangen, daß es täglich auserlesene und mit der höchsten Gewissenhaftigkeit

und Kraftanspannung einstudirte Leistungen darbieten solle. Es muß sich daher im Conversationsstück, im Lustspiel und sogar in der gehaltvolleren Posse ein Repertoir bilden, das den Bedürfnissen des gewöhnlicheren Genusses Genüge leistet; nie aber darf es die gemeine Sinnenlust einer rohen und ungebildeten Menge befriedigen, deren tiefe Bildungsstufe im Theater ein frivoles Amusement sieht und an Abenteuerlichkeiten, an materieller Unterhaltung, an faden Allotrias und plumpen Hanswurstiaden ihr Leib- und Lebenselixir findet.

Zur Vermeidung dieses verderblichen Galleriedienstes führt einfach der Grundsatz, auch im gewöhnlichen Repertoir, nicht minder in der einheimischen als ausländischen Dramatik, mit sittlichem und ästhetischem Geschmack zu wählen. Hierdurch wird das Eindringen der unmoralischen französischen Avanturenstücke, der überaus seichten Comödien und Burlesken und der uncultivirten bestialischen Posse gebieterisch fern gehalten. Immerhin bleibt dabei noch Raum genug für eine sehr zahlreiche Quantität leicht unterhaltender Stücke.

Noch viel nothwendiger jedoch ist es, daß sich im Kreise dieses Alltagsrepertoirs ein sogenanntes classisches befinde und zwar nicht zufällig und vereinzelt mit der *unbewußten* Schwäche des guten Willens hineingestreut, sondern in geschlossener Phalanx fest und unerschütterlich darin stehend und von der *bewußten* Kraft des guten Willens fortwährend vermehrt.

Der Begriff eines solchen Cirkels darf nicht zu eng gefaßt werden. Auch die besseren auf Ideenerweiterung und künstlerische Lebensauffassung berechneten Productionen der gegenwärtigen Literatur sind ihm einzuverleiben.

Um sie zu gewinnen, ja um sie vor Allem erst aufzufinden und kennen zu lernen, dürfen die Hoftheater nicht, wie bisher fast allenthalben geschah, mit so enormem Zeitaufwand, mit so gedankenloser Willkür und willkürlicher Gedankenlosigkeit die eingereichten Manuscripte lesen und beurtheilen: ein Verfahren, welches oft dahin führt, daß von eigensinnigen, mit ihren Rollen unzufriedenen Künstlern und mangelhaft gebildeten Regisseuren das Beste dem Verjährungsproceß überliefert wird, obgleich man statt dessen nicht selten an das unfähigste Mittelmäßigkeitsprodukt Zeit und Geld verschwendet. Und doch werden solche Leistungen dadurch nicht besser, daß sie einigen Schauspielern effectvolle Abgänge sichern oder daß ihre Verfasser im Besitz noch effectvollerer Empfehlungsbriefe an die Herren Intendanten sind.

Es wird Theaterdirectionen geben, welche sich gemüßigt fühlen, diese Anklage in Bausch und Bogen ungerecht zu finden. Doch sie werden sämmtlich wohlthun, dieselbe bei einem etwas bescheidenen Insichgehen lieber in ihrer Allgemeinheit hinzunehmen und gelten zu lassen, als nach dem Eclat einzelner Beweise in einer Sache zu fragen, wo Frage und Antwort am bequemsten aus einem Munde erfolgen sollte. Beleg genug bleibe bis dahin die Thatsache, daß man protegirte Stümper nennen kann, die ihre Gelenkpuppenstücke über alle Bühnen schleifen, während es mehrere bessere dramatische Schriftsteller der Neuzeit giebt, deren Werke an einigen deutschen Hoftheatern gar nicht oder so gut wie gar nicht vertreten sind. Wie contrastirt dies Factum mit dem so oft beklagten Mangel der jetzigen Production!

Diesen Mangel möglichst zu heben, sollte von Seiten der Haupttheater alles nur Ersinnliche geschehen. Was auch Großes

und Achtbares, Erfreuliches und Nachahmungswerthes von der Vorzeit geschaffen sein mag: die Gegenwart mit ihren Erzeugnissen behält immer das unbestreitbare Recht ihres Daseins in Händen. Ihre bloße, die Welt und den herrschenden Augenblick genießende Existenz schon sichert ihr den Freibrief, durch das Wort der Poesie den innern Impuls ihres Wesens zu gestalten. Die Bühne ist der geeignetste, ist der weihevollste Raum, um diese Aussprache und Verklärung des Zeitgeistes in lebensvoller Wirklichkeit durch die Kunstform zu gewinnen. Die Lenker der Bühnen sollten sich's daher zur Pflicht machen, den Dichtern wärmer entgegenzukommen, ihnen offener, persönlicher die Hand zu bieten, statt sie durch Langsamkeit, durch diplomatische Vertröstungen und Verneinungen zu entmuthigen, oder gar durch achtungsloses und bruskes Begegnen zu kränken. — Um ihnen aber die nöthigste Stütze und Aufmunterung zu gewähren, ist schon die erwähnte Einrichtung einer Tantième unerläßlich. Von talentlosen Autoren braucht man ein für allemal nichts aufzuführen; tüchtige aber durch das an vielen Orten übliche Almosenhonorar zu verletzen und zu verhöhnen, hat man nur das brutale Recht des Stärkeren.

Sind nun durch ein rüstiges Streben und durch eine anständige und vernunftmäßige Einrichtung der Theaterverwaltungen die besseren gegenwärtigen Literaturkräfte zur Bühne herangezogen, während eine strenge Wahl unter den eingereichten Stücken die aufgeblasene Impotenz eiteler Gecken und voreiliger Fabrikarbeiter zurückscheuchen mag, so kann es weder an dem Auftauchen neuer Talente, noch an der frohen und frischen Fortentwickelung der schon bekannten fehlen. Mit ihnen wird sich die deutsche Bühne und die deutsche Schauspielkunst weiter bilden,

denn die Entfaltung der letzteren geht in jeder Zeit und bei jeder Nation mit dem Wachsthum der lebendigen Literatur Hand in Hand. Was von neuern Stücken einen ernstern bleibenden Fonds bekundet, wird sich dann auch dauernd auf dem Repertoir erhalten.

Freilich kann solcher Werth bei Novitäten nicht auf dem üblichen Wege von den Directionen geprüft werden: indem sie nämlich inhaltreichere und bedeutendere Productionen der Gegenwart in der Regel zwei oder dreimal mit Zweifel und Zaghaftigkeit darstellen lassen, nach dem Ausbleiben überraschenden Beifallssturmes dem Stücke aber Lebensfähigkeit und Zugkraft absprechen und es dem Schicksal der Vergessenheit überliefern. In solchem Verfahren liegt sowohl Kraft- und Geldverschwendung, als eine unstatthafte Anforderung an die Dichter. Diese sollen sich mit einem Schlage beim Publikum Gehör und Beifall erzwingen, obgleich doch selbst die größten Meisterwerke der Vergangenheit nur allmälig zum Durchbruch kamen und sich bei der Nation ihr Terrain successive eroberten. Die Massen müssen sich in jeden reichern Gehalt, in jede größere Composition, in jedes tiefere Gedankenleben erst nach und nach hineingewöhnen.

Die Bühnendirectionen haben daher in Erkenntniß dieser Wahrheit volle Ursache, einem gewichtigern Erzeugniß auch anhaltenden Nachdruck durch häufiger wiederholte Darstellungen zu geben, statt dasselbe mit voreiliger Muthlosigkeit fallen zu lassen. Zugleich ist dies das einzige Mittel zum Zinsgewinn von den eingesetzten Kräften und Geldopfern. Um dies Mittel anwenden zu können, brauchen die Bühnenleitungen freilich, was ihnen gewöhnlich fehlt: ein intelligentes, klares, selbstbewußtes und selbstständiges Urtheil, das nicht leichtgläubig und wankelmüthig auf

das in der Kunst ungiltige Sprichwort: „vox populi, vox dei“ lauscht. Ist es gleichwohl weder auf diese noch auf irgend eine Weise der deutschen Bühne möglich, einen dichterischen Genius zu erschaffen, so thut sie doch wenigstens ihre Schuldigkeit, Talente zu befördern.

Wenden wir uns nun, nachdem angedeutetermaßen ein modernes Repertoir anzubahnen wäre, dem anerkannt klassischen Repertoir früherer Autoren zu, so wird der Wunsch nach einer möglichsten Vollständigkeit desselben der nächste sein. Wie sich von selbst versteht, kann man nie danach trachten, in dem Sinne vollständig werden zu wollen, daß man alle nur irgend darstellbare Stücke berühmter Poeten in Scene setzt. Dies würde die Kräfte der größten Bühne sehr bald lähmen und nur zur Bereicherung jener ehrwürdigen dramatischen Rumpelkammer führen, in welche ohne Gnade vom Zeitgeist der Gegenwart auch die für den Lebensgenius derselben ungenießbar und unverständlich gewordenen klassischen Produktionen einer abgelebten Epoche und überwundenen poetischen Anschauung mit Wehmuth niedergelegt werden.

Statt dessen darf man sich nur das Ziel setzen: durch lebensfähige und noch für unsere Anschauungen zugängliche Dichtungen der besten inländischen und ausländischen Klassiker die individuale Schöpfungskraft derselben zu repräsentiren und somit der Mit- und Nachwelt die wichtigsten Bausteine aufzubewahren, welche von jenen Geistern in das große Weltmuseum des Culturfortschritts eingefügt sind. Es ist nothwendig und nützlich, der Menschheit in ihr immer sehr kurzes Gedächtniß die Namen der Männer zurückzurufen, welche segensreich mitgearbeitet haben an den Fundamenten unserer allgemeinen Bildung.

Man braucht wohl nicht erst zu sagen, daß die meisten In-

tendanten, Theaterdirectoren und Regisseure leider nicht Intelligenz und literarische Umsicht genug besitzen, um in diesem Sinne ein klassisches Repertoir auszuwählen, — ein Repertoir, dessen einzelne Stücke die hervorragendsten kulturgeschichtlichen Interessen berühren und indem sie das Wesen der Vergangenheit in seinem geistigen Lokalton und seiner seelischen Atmosphäre vor unseren Sinnen heraufbeschwören, auch dabei noch einen vollen Lebensathem ausströmen für die Generation des heutigen Tages.

Diesem Wunsche nach repräsentativer Vollständigkeit eines klassischen Repertoirs schließt sich der nach einer würdigern Einstudirung und Darstellung, als diese im Durchschnitt sichtbar ist, sofort an.

Es liegt im innern Gang und Räderwerke fast aller büreaukratisch regierten Hoftheater eine außerordentliche Zeitverschwendung, vornehme Laßheit und eine Willkürherrschaft der einzelnen Mitglieder. Weit entfernt davon, die Sache der Kunst als etwas Heiliges zu betrachten und sie über die Person und deren Launen zu erheben, ordnet man sie denselben gern unter und läßt sich dabei oft auf eine wahrhaft grasse Weise gehen.

Was soll man sagen, wenn man bei Bühnen ersten Ranges wahrnehmen muß, wie betheiligte Künstler während der Leseprobe eines Stücks, die doch das Grundwesen desselben dramaturgisch beleuchten und feststellen soll, spazieren gehen; wenn man sieht, wie die Regie gefeierten Virtuosen gegenüber es nicht wagen darf, eine richtige Meinung durchzusetzen; wie diese beliebten, verzogenen und ungezogenen Künstler die Rollenvertheilung gegen den Willen der Direction beherrschen, und sich zum Lernen der so erzwungenen Partieen noch obenein soviel Zeit nehmen, als ob das Theater nichts weiter als ein Pflegeinstitut ihrer Bequem-

lichkeit wäre; ja wo soll das Erstaunen schließlich Worte finden, wenn man erblicken muß, daß auf den Proben viele selbstgefällige Schauspieler von ihrer Rolle oft nicht mehr wissen, als von der Bescheidenheit; daß andere Künstler beharrlich kaum mit halber Kraft probiren; daß auf der Generalprobe häufig noch über die wesentlichen scenischen Lebensfragen eine glänzende Confusion herrscht und daß endlich, nachdem die Darstellung an die Lampen tritt, sich doch von allen Mitwirkenden nur ein einziger im vollsten Besitze seiner Partieen befindet: nämlich der Souffleur!

Dies ist ein vollkommen abnormer, corrumpirter Zustand, der in keiner anderen Branche von ähnlicher Wichtigkeit seines Gleichen findet. Wo diese Fäulniß waltet, wird sie die Kunstleistungen sämmtlich herabziehen und ihre allgemeine Wirkung auf das Publikum nivelliren, denn nur das nach individuellen Kräften vollkommen und meisterhaft Ausgeführte erweckt auf der Bühne, wo die kunstschöne Gestaltung Alles gilt, Begeisterung und einen über den Moment hinausgreifenden Antheil.

Die Theaterdirectionen haben allen Grund, dieses Unwesen zu brechen. Es kann nur mit unbeugsamer monarchischer Willenskraft geschehen. Bei einer so vielköpfigen und viellaunigen Gliederung, wie die der Bühne, ist ohne strenge Subordination kein Segen denkbar. Daß diese keine starre, militärische, sondern eine auf die feineren Fesseln der geistigen Tüchtigkeit und deren Hochschätzung basirte sein wird, bedingt der edle freie Künstlerstand der betreffenden Persönlichkeiten von selbst. Wohl aber muß dem geistigen Wunsche nöthigenfalls eine materielle Machtäußerung sofort folgen können. Aus diesem Grunde sind alle bisherigen sogenannten Dramaturgen, welche weder über die Annahme noch Ablehnung eines Stückes; weder über das Engagement noch über

die Entlassung eines Künstlers; weder über die Höhe seiner Gage, noch über seine technische Verwendung; weder über die Rollenbesetzungen, noch über das Repertoir persönlich zu bestimmen haben, aber doch mit einer Scheinmacht über diese Angelegenheiten ausstaffirt wurden, nichts weiter als lauter Nullen, die sich von einander blos durch mehr oder mindere Größe unterscheiden. Die von ihnen unantastbare Unverschämtheit des geringsten aller Mimen lacht sie ohne Gnade aus, und ihre Stellung ist auch einer solchen Auffassung gegenüber in der That vollkommen ridicul. Es sind die Ritter von gutem Willen, die stattlichen Herren von Unvermögen.

Neben einem in seinem aristokratischen Stande der herkömmlichen Hofsitte entsprechenden Intendanten, dem immer noch Thätigkeit, ehrenvolle Arbeit und formelle Vertretung des Theaters genug übrig bleibt und dessen alter Familienadel den höfischen Vorurtheilen an Werth ebenbürtig ist, — neben einer solchen repräsentativen Figur kann nur ein verantwortlicher artistischer Director mit Executivgewalt ein Theater umsichtig und energisch lenken.

Einen solchen Mann aus der Reihe der Schauspieler zu nehmen, wird aber nur in den seltensten Fällen glücken. Die Schauspieler haben in Beurtheilung von alten und neuen Dichtungen stets die gröbsten Irrthümer begangen, da sie, durch ihr Metier verführt, dabei vorwaltend an äußerliche Effekte, an scenische Pointen, an dankbare Rollen und endlich an das gemißbrauchte, beschränkte Wort „bühnengerecht" denken. Außerdem besitzen sie fast niemals allgemeine Intelligenz, umfassende Literaturkenntniß und solide Fähigkeit genug, um bei etwaigen Uebersetzungen und Bearbeitungen im wahren Sinne der Poesie und

Kunst zu wirken und die geistige Bedeutsamkeit des Theaters würdevoll zu vertreten. Endlich ist die Literatur im Großen und Ganzen die natürliche Erzeugerin der Schauspielkunst; man wird daher nur ein ebenso natürliches Billigkeitsgesetz verfolgen, wenn man den artistischen Lenker eines Theaters vorzugsweise in ihrer Sphäre sucht und sich, ohne etwa die Schauspieler oder gar die gebildeten Tondichter auszuschließen, in den Reihen derjenigen Kräfte umschaut, die ihre ästhetische Thätigkeit mit aufrichtigem Bemühen und männlicher Kraft der Bühne gewidmet haben. Zeichnet sich eine passende Persönlichkeit auch als dramatischer Poet aus, so ist das doppelt angenehm; keineswegs aber an sich maßgebend oder genügend, denn so Mancher hat viele gute Stücke geschrieben, ohne von der dramaturgischen Kritik und Theater leitung nur das Mindeste zu verstehen. Reife des Geistes, Urtheil und Sachkenntniß, — Eigenschaften, die nicht sowohl Amtstechnik, sondern eine gründlich umfassende ästhetische Bildung und eine freie edle Anschauung voraussetzen, sind hier besonders nöthig. Unsere Intendanten stehen in der Regel solchem Geisteslurus fern und sind für den Mangel an Intelligenz nur selten verantwortlich zu machen, da ja ihre Erziehung und ihr eigentlicher Stand sie gewöhnlich nicht damit zusammenführen konnten. Viele von ihnen vermögen die Kunst nur als das zu behandeln, was sie ihnen zu sein scheint: ein charmantes Vergnügen, zuvörderst dazu bestimmt, um den höchsten Kreisen die Allerlängsteweile zu vertreiben und nebenbei vom Publikum möglichst viel Geld einzunehmen.

Ein tüchtiger Director ist für seine außerordentlichen Opfer und für seine schwere Verantwortlichkeit auch pecuniär so hinzustellen, daß selbst die ersten Künstler der Bühne in dieser Be-

ziehung nicht mitleidig auf ihn herabsehen können, wie dies bis jetzt häufig möglich war, umsomehr noch bei jedem unglücklichen Dramaturgen. Was der Director als Gelegenheitsdichter, Bearbeiter oder Uebersetzer für das Theater thut, ist selbstverständlich ein Gratisakt, den ihm seine Amtspflicht auferlegt. Zu Unzweckmäßigkeiten führt es, wenn man den Director für solche Arbeiten auf Tantième anweist. Entweder kommt er in Verdacht, dies zu mißbrauchen, oder der Mißbrauch tritt wirklich ein.

Bei jeder größeren Bühne ist es zweckmäßig, ja für die würdige Lösung einer so vielseitigen Aufgabe nöthig, auch noch einen Dramaturgen, natürlich ebenfalls unter sehr noblen pekuniären Bedingungen, anzustellen. Die Vertreter der Literatur haben ein unbedingtes Anrecht, bei den Bühnen mitzuwirken, deren geistige Ernährung und Bildung von ihnen ausgeht. Der Dramaturg braucht entweder nur mit literarisch dramaturgischen Beschäftigungen zu thun zu haben, ohne sich um das Dirigiren der Anstalt zu bekümmern; oder er kann, wenn es die Persönlichkeit oder die Geschäftsüberhäufung des Directors nöthig macht, so angestellt werden, daß er auch die Rollenvertheilung und die Leseproben als geistiger Lenker zu überwachen hat. In diesem Fall ist Sorge zu tragen, seiner Stimme einen entscheidenden Nachdruck zu sichern und ihn vor kecken Widerspruch und Unfolgsamkeit der Mitglieder zu bewahren. Er wird auch die Mitwahl dramatischer Novitäten zu besorgen haben und für ihn ist es angemessen, sich durch Kunstreisen mit den brauchbaren Personalkräften fremder Bühnen bekannt zu machen. Die weiteren scenisch-technischen Ausführungen fallen den verantwortlichen Regisseuren anheim.

Solch eine artistische Direction, ja man sollte sagen können,

jede wahrhaft gute Theaterleitung, wird dann, gehoben von ihrer geistigen Kraft, getrieben von der Verantwortlichkeit ihrer ernsten Stellung und unterstützt von materieller Macht, zum Wohle des Ganzen den Willen der Einzelnen brechen. Ein edles Streben für das Interesse der Kunst in sich tragend, wird sie in wärmster Ueberzeugung daran gehen, mit Aufopferung aller Nebenzwecke ihr großes schönes Ziel zu erreichen. Ueberall aber, wo ein ehrenhafter Charakter mit freier Energie und voller Selbstverleugnung ein geistiges Princip verfolgt, besteht sein erster Segen in der Hochschätzung oder Beachtung, mit welcher man sein Streben ansieht, zumal wenn sein offener klarer Plan mit dem Wunsche der Besten parallel läuft. Selbst seine Feinde werden ihm Respect und Willfährigkeit zollen, da nicht leicht Jemand nichtswürdig genug ist, der kühnen männlichen Ueberzeugung und Wahrhaftigkeit Gleichmuth oder Hohn entgegenzusetzen.

Zur Zeit der Leseprobe wird dann nicht mehr ein gemüthliches Promeniren, sondern eine andächtige Anwesenheit sämmtlicher nöthigen Mitglieder herrschen. Kein Wort, kein Wink, keine andeutende Bemerkung darf vorübergehen. Auf der ersten Spielprobe wird Niemand zu erscheinen wagen, der seine Rolle nicht durchaus inne hat. Auf der Hauptprobe aber wird Alles so exact und pünktlich ineinander greifen, als ob es die erste Vorstellung wäre.

Bei der Rollenvertheilung selbst ist keine Weigerung, kein Ertrotzen der Partie, keine Intrigue denkbar. Diese kann nur bei dem Zustande der Verwirrung des Ganzen und der Eigenwilligkeit der Einzelnen gedeihen. Hier dagegen wird die Austheilung der Rollen von der Art und Weise ihres Wesens und von der dazu passenden Brauchbarkeit der Schauspieler bestimmt.

Das durch die Lethargie der Ueberlieferung fälschlich gebildete Recht sogenannter Rücksichten der Collegialität und Anciennetät findet keine Beachtung mehr, denn jene beiden Factoren existiren nicht in dem Gebiete der Wissenschaften und Künste.

Wer sich zu einer Rolle am meisten eignet, ist dazu berufen, gleichviel ob dadurch die Anciennetät eines früheren Mitgliedes, oder das collegialische Ehrgefühl eines länger engagirten Kameraden, der sein Fach gepachtet zu haben glaubt, empfindlich verletzt wird, d. h. seine selbstsüchtige Eitelkeit, welche sein unwichtiges Ich höher schätzt, als die hochwichtige Kunst, gebührend mit der kalten Douche der Subordination eine Abkühlung findet. Die Herren Collegen nennen ein solches Durchgreifen eine rüde Rücksichtslosigkeit; im Gegentheil, nichts weiter als eine zarte Rücksicht ist es, wohlverstanden freilich nicht gegen die Person, sondern gegen die Weihe der Sache.

Selbst die an allen Hofbühnen so zahlreich vorhandenen Stümper der Talentlosigkeit, die durch irgend einen für sie so glücklichen Zufall protegirt und gehalten werden, und ebenso die nicht minder häufigen Invaliden, sind in ihren Ansprüchen hartgesotten, ja gußeisern genug, von den Directoren solch ein blindes Begünstigen und Geltenlassen zu verlangen. Die Ersteren soll man, da sie einmal da sind, honoriren, durch möglichste Nichtbeschäftigung unschädlich machen, sie, sobald es geht, wieder loszuwerden suchen und sich vor neuen Acquisitionen ihrer Art hüten. Die Zweiten sind dahin zu verweisen, wohin sie gehören: in den bescheidenen Kreis einer entsprechenden Beschäftigung oder in den Pensions-Fond.

Nicht minder wichtig, als die Zurückweisung des schädlichen Eigenwillens und die Belebung eines freien, der Kunst gewid-

meten Gesammtstrebens würde eine andere Thätigkeit sein: Die Reinigung und Vereinfachung unserer Bühne in Bezug auf den immermehr überhand nehmenden Pomp der Aeußerlichkeiten, der luxuriösen Decorationen und der dadurch hervorgerufenen Geldverschwendung. Es seien diese Uebelstände hier nur angedeutet; sie fallen wesentlich in das Regime der Oper, der Posse und des Ballets und werden später eine besondere Beleuchtung ihrer gemeinschädlichen Wirkung finden.

Für das Drama sei aber noch ein Wunsch in den Vordergrund gestellt, den ich zu den allgemeinern rechnen möchte:

Ist es nämlich dem begeisterten Willen und der fähigen Kraft einer Theaterleitung gelungen, durch einen reichen Stamm von talentvollen künstlerisch geschulten und stilreinen Schauspielern nach gründlichem und lebendigem Einstudiren klassische Stücke so in Scene zu setzen, daß allen Rollen ihr gutes Recht geschehen ist und dazu ohne Rücksicht auf die Person immer nur der passendste Künstler gewählt wurde, so möge man auch Sorge tragen, daß dem Geiste und der sittlichen Tentenz der Dichtungen nicht hier und da durch kleinliche Separatbedenken Abbruch geschieht. Ich meine damit nicht sowohl die politische Censur, als die Censur der Prüderie.

Die erstere, wenn sie auch billig ganz wegfallen sollte, ist doch in dieser Beziehung nicht die schlimmste. Denn die politische Toleranz, welche die verstorbenen klassischen Dichter genießen, steht durch Autoritätsgewohnheit in einem dankenswerthen Widerspruch zu der Engherzigkeit, mit der man die neueren hofmeistert. Und schneidet den alten Dichtern auch dann und wann irgend eine Theaterregie manche der besten Gedanken sammt dem logischen Zusammenhang aus ihren Schauspielen heraus, so bleibt doch

immer noch mehr Freimuth, Ungenirtheit und naturgemäße Gerechtigkeit des poetischen Denkens und Fühlens stehen, als die sensitiven Fühlfäden der so höchst diplomatischen Intendanzen eigentlich vertragen können. Shakespeare, Lessing, Göthe und Schiller würden als jetzt lebende Poeten nur bei wenigen ihrer Stücke und nur sehr bedingungsweise das Glück haben, sie durch die Untiefen und seichten Stellen der Theaterbedenklichkeiten in den Hafen der Bühne hinein zu lootsen. Für das Aufrechterhalten einiger Gedankenfreiheit in der Dramatik sind daher die verstorbenen Autoren eine Nothstütze.

Anders ist es mit der Censur der Prüderie.

Sie entspringt nicht aus der wahren, sondern aus der falschen künstlich gemachten Moral, die sich gewöhnlich im Verborgenen für das schadlos hält, worüber sie öffentlich mit effectvollem Anstand zu erröthen bemüht ist. Es giebt Werke, die durch die Censur einer falschen Theaterbearbeitung beinahe unverständlich geworden sind, z. B. Hamlet. Es versteht sich von selbst, daß hierin und in ähnlichen Dichtungen, besonders von shakespearschen, gestrichen werden muß, doch mit Maß. Keineswegs soll das echte Sittlichkeitsgefühl durch geradezu unästhetische und rohe Eindrücke, die nicht mehr im Sinne unserer Zeit liegen, verletzt werden. Aber auch schon an unsern deutschen Classikern, an Göthe, Schiller, — hochsittlichen Koriphäen der letzten Bildungsperiode, — erlaubt man sich mit englischer Gouvernantenjungfräulichkeit solche Correcturen. Wie die Bühne in Allem eine Schule des Lebens und ein Maßstab der Richtigkeit und Schönheit ist, so ist sie dies auch für die Sprache und ihren erlaubten Ausdruck. Was auf der Scene als unanständig verpönt erscheint, wird auch endlich aus der Wirklichkeit ausgestoßen wer-

den. Wie falsch muß das Resultat sein, wenn nicht die natürliche unverdorbene Empfindung, sondern die prüde Zimperlichkeit die Richtschnur hält!

Unsere großen Dichter haben nicht von ungefähr in geeigneten Momenten, in der Leidenschaft, im Zorn, im Abscheu, ja überhaupt zur characteristischen Bezeichnung die Dinge bei ihrem rechten Namen genannt. Sie haben dadurch der ursprünglichen Unbefangenheit und Natürlichkeit Vorschub geleistet; durch das Gegentheil aber wird die Lüge, die Affectation und die Heuchelei befördert. Denn Lüge und Fälschung ist es, wenn der Mensch, sowohl in der Poesie als in der Wirklichkeit, ohne ästhetische und moralische Nöthigung hundert und aber hundert Mal anders redet, als er empfindet und denkt. Die Sprache wird dadurch entnervt, das Ohr von ihrer gesunden Kraft entwöhnt und der Geschmack durch diese Spitzfindigkeiten, die im verbildeten Salon ihren Platz verdienen und auch finden, verschlechtert. Geschmacksverschlechterung aber ist Sittenverschlechterung. Hierauf eben bezog sich der letzte für Manchen vielleicht absurd klingende Wunsch: man möge auch dem Geiste und der sittlichen Tendenz der Dichtungen nicht durch kleinliche Separatbedenken Abbruch thun.

Hoffentlich gehen wir bald einer Zeit entgegen, wo man das Aufzählen jener Mängel, die man für die physischen Krebsschäden der Bühne zu halten hat, mit Staunen belächeln und ihre Möglichkeit kaum glauben wird. In solchen schöneren Tagen wird man dann auch energischer zu der Ueberzeugung gelangen, daß ohne specielle Leitung eines literarisch und dramaturgisch gebildeten Geistes kein großes Theater mit Ehren zu bestehen vermag.

Grundlinien für eine nothwendige Reform der deutschen Bühne.

Einführung der Tantième.

In der Absicht, einen erhebenden Moment, der in ähnlicher Weise sobald nicht wiederkehrt, resolut festzuhalten, damit er als eine würdige Gelegenheit zu einer würdigen That dienen und aneifern helfe, trat der Verfasser dieser Betrachtungen vor kurzer Zeit, als man eben damit umging, den dreihundertjährigen Geburtstag des großen Britten zu begehen, mit einem kleinen Artikel „Ein Vorschlag zur Shakesspeare-Feier," an die Oeffentlichkeit.*)

Neben dem Ausspruch: wie dringend wünschenswerth eine allgemeine deutsche Theaterreform, die Errichtung von Theaterschulen, die Bekämpfung des naturalistischen rohen Virtuosenthums, die Veredlung des Geschmacks, die Gründung eines deutschen Pensionsfonds u. s. w. sei, suchte ich in jenem Aufruf zunächst das in den Vordergrund zu rücken, dessen Ausführbarkeit sich durch ein einiges Zusammenhalten einer bestimmten Corporation, nämlich der aller geistigen Producenten für die Bühne,

*) Wissenschaftliche Beilage zur Leipziger Zeitung. Nr. 12. Jahrg. 1864.

sowohl der literarischen als der musikalischen, am leichtesten praktisch ins Leben rufen lassen würde. Es ist die Einführung eines Tantièmegesetzes bei sämmtlichen vaterländischen Bühnen. Und es sei nicht vergessen, daß ein solcher durchaus sittlicher, von der Nationalehre und menschlichen Gerechtigkeit geforderter Act nach seiner siegreichen Vollendung nicht verfehlen kann, eine bedeutende moralische Rückwirkung auf mancherlei Zustände unseres gesunkenen Theaterwesens auszuüben. Der Fortschritt zum Guten nach irgend einer Seite hin kann das Feld zu allgemeinen Verbesserungen nur fruchtbarer machen und die Geister, die es zu bebauen haben, ermuthigen.

Jener kleine Aufsatz, dessen Inhalt sich durch das Nachfolgende erledigt, hat nun fern und nah eine so lebhafte Verbreitung durch eine große Anzahl von Zeitungen und eine so günstige Aufnahme bei den wahren Freunden des Theaters und der literarischen und musikalischen Bühnenproduction gefunden, daß sich ein derartiger Erfolg nur durch den der Sache selbst innewohnenden Impuls erklären läßt. Schon seit zwölf Jahren habe ich ähnliche Wünsche zum Wohle der Kunst in der deutschen Presse dringend ausgesprochen; doch die damalige Zeit hatte dafür kein so offenes Ohr als der heutige Tag, welcher auch in dieser Beziehung einen großen Fortschritt zur Gemeinsamkeit bekundet. Um so mehr wird der Literatur die ernste Pflicht obliegen, die schöne Stimmung warm zu erhalten.

Eine beträchtliche Anzahl mir zugegangener Zuschriften, Anfragen und Vorschläge, theils von Autoren, Bühnenmitgliedern oder Vorständen, bekunden, das es wünschenswerth ist, über das angeschlagene Thema noch einmal in speciellerer Weise zu sprechen. Es dürften dadurch manche Privaterörterungen erspart, manche

Zweifel gehoben werden; doch möge Niemand im Nachfolgenden die Anmaßungen zu erkennen glauben, für sich allein den rechten Weg und sein letztes Resultat bezeichnen zu wollen. Ein solches kann alle Theorie, soviel Nachdenken und Erfahrung ihr auch zu Gebote stehe, nur im Bunde mit einem praktischen Organisiren der Angelegenheit bestimmen.

Die verschiedenen Punkte, welche eine nähere Betrachtung verlangen, dürften wesentlich sein: Die Tantièmefrage; die Nothwendigkeit der Theatersubvention; die Mittel zur Reorganisation der Bühne; die Veredlung der Schauspielkunst; die Pflichten der Presse gegen das Theater und endlich die allgemeine Association zu Altersversorgung und Sicherstellung der Witwen und Waisen.

Nicht weil die Tantièmefrage die Hauptsache ist, sondern weil sie als etwas praktisch Erreichbares zunächst sich empfiehlt, sei hier damit begonnen.

Es gereicht der Klärung dieser Angelegenheit gewiß zum Vortheil, daß man dabei schon vorhandene Erfahrung benutzen und auch die Stimmen Anderer reden lassen kann.

Bekanntlich verdankt man in Deutschland die erste Einführung der Tantième an den Berliner königlichen Bühnen und am Burgtheater zu Wien den Herren von Küstner und Holbein, den früheren Leitern dieser Institute.

Der erstere sagt in seinem dramaturgischen, von tüchtigen praktischen Ideen und Wohlwollen für die Sache erfüllten Schriften: Wie sich schon lange vor seiner Einrichtung der Tantièmezahlung die deutschen dramatischen Dichter und Componisten und mit allem Grund, in Klagen darüber erschöpft hätten, daß

ihnen entweder kein Honorar oder ein sehr geringes für ihre den Bühnen gelieferten Werke zu Theil würde. Das erstere war früher in Ansehung aller gedruckten Stücke der Fall, ja, so manche der kleinen Bühnen wußten sich (und dies geschieht noch heute und wird nicht immer geahndet) auf irgend eine kühne Weise Manuscripte zu verschaffen und brachten sie ohne alle Entschädigung zur Aufführung. Wurde aber auch für die ungedruckten Werke ein Honorar gezahlt, so klagte man über den geringen Betrag, den die meisten Bühnen leisteten. Auch dieser Uebelstand findet noch immer häufig genug statt. Alle Producenten waren von der Willkür der Directionen abhängig und sind es in den meisten Fällen noch jetzt. So stand und steht das geistige Eigenthum ohne geordneten allgemein durchgeführten Schutz da; denn es ist im Resultat für die Betheiligten gleichbedeutend, ob Gesetzlosigkeit oder das Misère der Verhältnisse jenes geistige Eigenthum für eine unangemessene Entschädigung in fremde Hände liefert.

Allerdings besitzen wir längst, und auch dafür war Herr von Küstner bemüht, ein Bundestagsgesetz, welches den Raub an jenem Eigenthum bei Strafe verbietet und eine legale Einigung darüber vorschreibt, ja sogar die Erben jenes Eigenthums in ihren Anrechten sichert. Hierdurch ist nun zwar, um es kaufmännisch auszudrücken, dem Handelsverkehr ein fester Boden gegeben; doch um den Geschäftserfolg selbst zu vereinfachen und zu garantiren, fehlt uns noch eine allgemeine Grundlage und Norm der Taxation, die jedes willkürliche Feilschen und Markten überflüssig macht. Dem geistigen Kapital muß es gestattet werden, sich je nach seiner Lebensfähigkeit und Kraft für seinen Eigner zu rentiren, und das kann begreiflicher Weise nur durch Procente

beim jedesmaligen Umsatz jenes Kapitals geschehen. Dies ist der Sinn der Tantième.

In Frankreich ist der Schutz der Geisteswerke schon seit zweiundsiebzig Jahren rechtlich begründet.

Herr von Küstner gehörte zu den wenigen Theaterleitern, die von der Wahrheit dieser Thatsachen durchdrungen waren, und suchte stets als Director oder Intendant die nachtheilige Stellung der Autoren zu verbessern. Schon in Leipzig zahlte er sehr bedeutende Honorare, und in Berlin stiegen dieselben bis zu sechzig Friedrichsd'or. Raupach bezog einen Dichtergehalt von sechshundert Thalern und erhielt außerdem noch seine Stücke honorirt. Bei häufigen Wiederholungen ein und desselben Werks wurden Nachzahlungen gemacht. Ich recapitulire diese historischen Facta nur, um zu zeigen, daß es ehrenwerthe Ausnahmen gegeben hat, und es ist wahr, daß es deren noch giebt. Doch wenn das Rechtsgefühl gesorgt hätte, daß jene leider höchst seltenen Ausnahmen zur allgemeinen Regel geworden wären, so würde es sicher vom moralischen Standpunkte aus nicht nothwendig sein, jetzt auf eine durchgehende Tantièmeeinführung zu dringen.

Nachdem diese am 10. März 1844 in Berlin durch Küstner's Energie festgestellt war, wurden am 20. April 1847 daran noch einige Abänderungen zu weiterer Geltung getroffen, und da nur wenigen Theilen des Publikums und auch nicht allen Autoren diese gesetzlichen Bestimmungen bekannt sein dürften, so theile ich hier die Hauptpunkte mit. Sie werden zugleich einen Anhalt bilden, um näher über den wichtigen Gegenstand nachzudenken.

Diese Hauptpunkte lauten:

Wenn ein Stück den Abend ganz ausfüllt, erhält der Verfasser 7 Procent Tantième. Wenn ein Stück den größeren Theil

des Abends ausfüllt, somit als Hauptstück zu betrachten ist, zu dem nur noch ein Vor- und Nachspiel zu geben ist, so wird für das Hauptstück 2½, und für das Vor- oder Nachspiel 4½, Procent bezahlt. Werden an einem Abend zwei Stücke gegeben, wovon jedes ungefähr die Hälfte des Abends ausfüllt, und keines als Vor- und Nachspiel zu betrachten ist, so fallen auf jedes der beiden Stücke 3 Procent. Werden endlich drei (kleine) Stücke an einem Abend gegeben, so wird jedes derselben mit 2 Procent honorirt.

Was die im Opern- und Schauspielhause zu gebenden musikalischen Werke anlangt, so erhält der Componist unverkürzt den ganzen Antheil je nach den obigen Bestimmungen, wogegen es allein seine Sache bleibt, sich mit dem Verfasser des Textes privatim abzufinden.

Es bleibt lediglich der Wahl der Autoren überlassen, ob sie eine Honorarzahlung, wie früher, oder die Tantième in Anspruch nehmen wollen. Die Tantième oder der Autorenantheil wird von der Bruttoeinnahme mit Inbegriff des Abonnementsbetrages von jeder Vorstellung eines neuen Orginalwerks, sei es gedruckt oder nicht, sei es Schauspiel oder Oper in vorerwähnter Weise dem Dichter und Componisten auf seine Lebenszeit und nach seinem Tode der etwa vorhandenen Wittwe und ehelichen Descendenz desselben, auf die Zeit von zehn Jahren vom Todestage an gerechnet, und zwar in folgender Weise zugesichert: Ist eine Wittwe und Descendenz vorhanden, so erhält jede die Hälfte und zwar ohne alle Rücksicht darauf, ob sie des letzteren Erbe geworden sind oder nicht. Ist jedoch nur eine Wittwe oder nur Descendenz vorhanden, fällt dieser oder jener der Autorenantheil ganz zu. Die Zahlungen werden vierteljährig geleistet; nach drei Jahren verfallen nicht eincassirte Gelder.

Dies sind die wesentlichsten jener Bestimmungen. Allgemein war der Anklang, den die Tantième in Deutschland, das heißt bei den Bühnenproducenten, fand; nicht so bei den Theatern, von welchen nur München bald nachfolgte. Aber auch Anfeindungen traten gegen die neue Einrichtung auf, und ich will Herrn von Küstner selbst reden lassen, da er aus Erfahrung spricht. Er sagt unter anderm sehr richtig: Die Tantième kann und wird nie Talente erzeugen, die vorhandenen aber soll sie aufmuntern und veranlassen, sich für die Bühne auszubilden, was dem Deutschen schwerer zu werden scheint als dem Franzosen. Dies bewähren so manche mit vielem Geist und tiefem Gefühl geschriebene Dramen, die aber im Bau der Handlung, in der Anordnung der Scenen, in der Einheit und gedrängten Abrundung, welche ein Drama erfordert, verfehlt sind und ungeachtet ihrer Vorzüge keinen Eindruck bei der Darstellung machen. Wird die besagte Ausbildung mehr und mehr erlangt, so ist ein wichtiger Zweck für die Tantième erreicht, so wie denn auch ein gleich wichtiger Zweck, die Belohnung des dramatischen Dichters, dadurch erlangt ist.

Es hat ferner die Tantième in Betreff der Abwägung des Gewinnes für den Producenten vielfache Angriffe erlitten. Es wurde getadelt, daß Manche dadurch einen größeren Gewinn als Andere gezogen, welche einen höheren Kunstwerth für ihre Werke beanspruchen. Man hat hierbei außer Acht gelassen, daß die Tantième kein Maßstab, kein Kriterium für den inneren Kunstwerth des dargestellten Werkes ist und sein kann. Der Gewinn durch die Tantième hängt von dem Erfolge des Stücks und der Anzahl der Wiederholungen desselben ab.

Diese dramatische Wirksamkeit, welche jenen Erfolg be=

stimmt, sollte allerdings im höheren Sinne des Worts keinem Drama fehlen. Nun kann es aber Stücke von größerem Kunstwerth und minderer Wirksamkeit und ebenso Stücke von minderem Werth und größerer Wirksamkeit geben. Letztere werden dem Verfasser durch die Tantième mehr einbringen, als die ersteren. Erschienen z. B. heute Stücke von Kotzebue neben manchen classischen Stücken, wie Iphigenie, Tasso, Nathan, so würden sich allerdings Göthe und Lessing dabei schlechter stehen als der Erstgenannte.

Will man die Tantième wegen dieser ihrer Wirkung bedenklich finden, so nenne man ein anderes Mittel, um die Schätzung der Stücke zu bewirken und ihren Verfassern größere Vortheile dadurch zuzuwenden. Der Areopag von Kunstrichtern, welcher dies zur Zufriedenheit der Autoren, ja aller dabei Betheiligten, ausführen kann, muß erst noch erschaffen werden. Bis dahin wird, um den Producenten ein besseres Loos zu sichern, die Tantième das vorzüglichste Mittel bleiben, wofür es auch von den praktischen Franzosen immer gehalten worden ist.

Obgleich nun die Kosten, welche den Bühnen durch die Tantième bereitet werden, im Verhältniß zu den übrigen Ausgaben sehr gering sind, — denn in Berlin werden durchschnittlich jährlich nur 5—6000 Thaler gezahlt, in Wien und München, wo die Oper noch nicht im Tantièmegesetz mit inbegriffen ist, zahlt man im erstern Ort 6000, im letztern kaum 3000 Thaler — so tauchte doch in Berlin schon im Jahre 1850 in maßgebenden Kreisen die Idee auf, die neue Einrichtung als zu theuer wieder fallen zu lassen. Es bedurfte von Seiten Küstner's der nachdrücklichsten Vorstellungen, um die Tantièmegesetze aufrecht zu erhalten. Ich führe diese staunenswerthe Thatsache nur an, um

zu enthüllen, wie wenig guter ehrenhafter Wille vorhanden war, eine edle, dem rechtlichen Anstandsgefühl genugthuende Institution nicht nur zu dulden, sondern mit allen Kräften zu schützen; ja wie wenig guten Willen man bei den Bühnen überhaupt vorauszusetzen hat: denn besäßen sie wirklich eine namhafte Dosis davon, so würden sie ja längst ganz allein die Tantième eingeführt haben, wozu sie der Componisten und Schriftsteller gar nicht bedürfen. Wenn man etwas Tüchtiges thun will, braucht man Diejenigen nicht um ihre Einwilligung zu fragen, denen die That nur Segen bringt.

Es versteht sich also ganz von selbst, daß Seitens der Theater durchschnittlich nur auf ein gezwungenes, nicht aber auf ein freiwilliges Entgegenkommen zu rechnen ist; Das erstere kann nur durch einen festen Zusammenschluß der dramatischen Schriftsteller und Componisten erzielt werden, und wenn sich davon auch einige wegen Halbheit, Willensschwäche, Mangel an Einsicht oder aus freundschaftlichen Verpflichtungen zu diesem und jenem halsstarrigen Theatervorstand ausschließen werden, so genügt doch ein Kern der besseren Kräfte, sobald sie sich männlich verpflichten, ihre Productionen stets nur gegen Tantième abzugeben. Eine solche geschlossene Gruppe muß durch ihr Beispiel eine moralische Druckkraft ausüben; sie wird laut und in der Stille unterstützt werden von allen tüchtigeren, gebildeten Schauspielern, Sängern und Theaterregisseuren, die Ehrgefühl und Gerechtigkeitssinn besitzen; ebenso von allen namhaften oder nach gutem Ruf trachtenden Kritikern und Zeitungsredactionen, und so könnte es mit Hilfe der größeren, besonders politischen Presse, mit einem Wort mit Hilfe der öffentlichen Meinung, welche die höchste sittliche Macht ausübt, nicht fehlen, daß in kurzer Zeit der Bund der deutschen

Autoren und Tondichter so gut wie geschlossen ist, und keine Bühne mehr die durch alle mögliche alberne Motive schlecht maskirte Schamlosigkeit zur Schau tragen mag, eine ehrenvolle und rechtliche Tantièmeeinrichtung zu verweigern. Der Einzelne ist schwach, die Gesammtheit stark; die Erkenntniß dieser Wahrheit hat Staaten gebildet und zum Segen geführt. Darum wappne man sich mit ihr auch in dieser Sache nnd schließe sich brüderlich und ohne Kleinlichkeit aneinander. Den einheitlich gefundenen Beschluß stelle man als geistiges Panier an die Spitze und dränge mit der ganzen Macht der Corporation besonnen doch unaufhaltsam vorwärts: auf diese Weise wird das alte Invalidencarré des Indifferentismus und bösen Willens siegreich gesprengt.

Diejenigen Theater, an welchen nur die Oper noch keine Tantième genießt, wie das in München und Wien der Fall ist, müssen die Componisten mit in die Rechte des Autorenantheils einschließen und nirgend darf in dieser Beziehung eine einseitige Einrichtung getroffen werden. Am schonungslosesten ist im Weigerungsfalle von Seiten der Presse nnd Autorengenossenschaft gegen solche Bühnen zu verfahren, an deren Spitze ein wirklich höher gebildeter, der Literatur- oder Künstlerwelt angehöriger Mann steht. Wo die nöthige Einsicht vorausgesetzt werden kann, da ist es gerecht, jedes Verschulden doppelt strafbar zu erachten.

Kein Theater, selbst nicht das kleinste, welches auf den Namen eines ehrenwerthen, wirklichen Kunstinstituts Anspruch machen will, darf von dieser Verpflichtung ausgeschlossen werden. Da alle Geld haben, prunkhafte Decorationen, glänzende Costume, theuere Gastspiele von Tänzerinnen und Sängerinnen und andere effecthaschende, den Geschmack verschlechternde Mode-

erscheinungen zu bezahlen, so fällt jede Ausrede hinweg, daß sie ohne Fonds für die angemessene Honorirung der schaffenden Kräfte seien. Gerade gegen diese haben sie die heiligsten Verpflichtungen. Die Groductionen der Gegenwart, mögen sie Mängel haben mancherlei Art, sind es doch immer und immer, durch welche die Theater als Vertreter ihres Zeitgeistes das Bündniß mit dem lebendig pulsirenden Tage aufrecht erhalten müssen. Das Theater und die Darsteller leben zwar indirect von der Theilnahme des Publikums oder von einem fürstlichen Zuschuß, direct aber von der Poesie und Musik, ohne die es keine dramatische Kunst geben würde und die erst jene Theilnahmen ins Leben ruft.

Man sichere also die Poeten und Tondichter, damit der Gerechtigkeitssinn unseres sonst so gebildeten und anständig denkenden Zeitgeistes nicht länger tief beschämt wird von ihrer Lage: Diejenigen zu sein, welche den geringsten Lohn von ihren Werken erndten.

Sollten es wirklich einige Theater wagen, sich von einer allgemeinen deutschen Tantièmeverpflichtung auszuschließen, so ist es Ehrensache aller vaterländischen Bühnendichter in Worten und Tönen, solchen sogenannten Kunstinstituten niemals ein neues Werk zu gewähren. Es würde jenen Bühnen dann nur noch das trübselige Machwerk charakterloser Lohnarbeiter bleiben und die Noth ihnen lehren, was ihnen ihr Gewissen nicht eingab.

Wollten die Theater sagen: wir leben nicht blos von den neueren, sondern auch von den älteren Dichtungen, so antworte ich darauf: leider handelten sie den natürlichen Rechtsverhältnissen zum Hohn, indem sie in einer gesellschaftlich schlecht und ungerecht organisirten Zeitepoche jene Werke großentheils so gut

wie umsonst an sich gebracht und sie ohne jeden nennenswerthen Vortheil für deren Schöpfer und ihre Nachkommen ein ganzes Menschenalter hindurch und länger ausgenutzt haben. Die Werke unserer classischen Tondichter und Poeten sind die Hauptnahrungsquelle für die Theater gewesen und bilden dieselbe zum Theil noch immer; wollte man aber die Honorare zusammenrechnen, die dafür gezahlt sind, so würde diese lächerlich geringe Summe tief beschämend für den Gerechtigkeitssinn der Nation sein. Wäre man bei uns dem Beispiele Frankreichs gefolgt, das man sonst so bereitwillig nachahmt, so hätten wir, auch bei einiger Langsamkeit in der Nachahmung, doch schon seit einem halben Jahrhundert den praktisch geordneten Schutz des geistigen Eigenthums, und es würde in Deutschland die das ganze Volk und sein öffentliches Rechtsleben treffende Demüthigung nicht nothwendig gewesen sein, für so viele große Talente der Musik und Poesie, welche das Publikum erhoben, ihm glückliche Stunden bereitet und geistiges Fortschreiten gegeben haben, aus mildthätigen Händen die Begräbnißkosten zu sammeln, oder das Elend ihrer verarmten Familien durch Almosen zu lindern.

Die Tantième wird mit dazu beitragen, diese Mißstände zu verbessern. Andere Mittel erwähne ich später.

Im Allgemeinen möchte festzuhalten sein, daß es in Deutschland etwa zweiundvierzig Theater giebt, von denen man einen Autorenantheil fordern kann. Fünfzehn davon sind Hofbühnen und diese genießen alle eine mehr oder minder hohe Subvention. Die übrigen sind Stadttheater, von denen freilich nur elf unterstützt und einige sogar noch belastet werden; doch die Tantième wird für keins derselben der Lasten schwerste sein.

Es bleibt jetzt noch übrig, zu untersuchen, welche Modifikationen sich für die allgemeine Tantièmeeinführung am besten empfehlen würden.

Specielle Feststellung der Tantièmegesetze.

Sehr mannigfach sind scheinbar die verschiedenen Arten, wie sich die Tantièmeeinrichtung vorschlagen und reguliren ließe. Doch wir werden bald sehen, daß dieser Anschein täuscht und zum Unpraktischen sehr leicht verleiten kann. Als oberster Grundsatz wird sich herausstellen: je mehr Gesetze und Specialbestimmungen, je schwieriger; je weniger Gesetze, je haltbarer, praktischer bewährt sich die Institution.

Es seien hier mancherlei Meinungen und Vorschläge besprochen, die mir oft von namhafter Seite kund gethan worden sind oder die sich von selbst aus der Sache ergeben.

Die Frage ist eine doppelte, nämlich: wie soll in Bezug auf die verschiedenen Theater? und wie soll in Bezug auf die verschiedenen Schöpfungen die Tantième festgestellt werden?

In Hinsicht der ersten Frage möchte ich es von vornherein als etwas Selbstverständliches betrachtet wissen, daß keineswegs jede Bühne den Autorenantheil für Dichter und Componisten nach gleichen Procenten berechnen kann. Es läßt sich darüber nur etwas Gerechtes normiren, indem man die sehr verschiedenen Mittel und mehr oder weniger günstigen oder ungünstigen Lebensverhältnisse der einzelnen Theater ins Auge faßt. Wo die pecuniären Belastungen des Instituts gering, ja wo vielleicht gar keine vorhanden, die Subvention oder der Jahresetat aber sehr hoch sind, da kann die Procentenabgabe verhältnißmäßig eine viel bedeutendere sein als bei entgegengesetzten Zuständen, und es

würde einem sachkundigen Comité nicht schwer werden, im friedlichen Verein mit offenen ehrenwerthen Bühnendirectionen hier das richtige Durchschnittsmaß zu treffen. Es scheint mir besser, daß es lieber ein wenig zu niedrig als ein wenig zu hoch angenommen werde, weil den Theatern jeder nur scheinbar begründete Vorwand benommen werden muß, sich über eine neue Last zu beklagen und ihretwegen alten oder fremden Stücken vor neuen den Vorzug zu geben. Natürlich sind dabei unter alten Stücken nicht classische Werke zu verstehen, deren häufigeres Erscheinen auf den Brettern man nur segnen könnte; sondern werthlose, handwerksmäßige und sogenannte bühnengerechte Machwerke aus früheren Epochen. Ich will deswegen auch schweigen zu dem zum Theil niedrigen Ansatz der bis jetzt bestehenden Tantièmen. Wie wenig sie den Theateretat bedrücken, wurde schon durch Beispiele erwähnt.

Der andere fragliche Punkt: wie die einzelnen Gattungen der Werke verhältnißmäßig honorirt? oder ob sie alle mit einem Maß gemessen werden sollen? ist viel complicirter.

Es muß nämlich im Grunde als ein an sich ganz berechtigtes Begehren anerkannt werden, daß man das geistig bedeutendere Werk auch materiell bedeutender honorirt wünschen möchte, und so zwar, daß nicht sowohl der Werth des Werkes von der Summe der Tantième, sondern der einzelne Procentsatz der Tantième von dem Werthe des Werkes bestimmt würde.

Das klingt sehr angenehm und wäre ideal gerecht; wie wünschenswerth, wenn es sich ohne ein häsliches Gefolge von Verwickelungen und bedenklichen Consequenzen durchführen ließe! Dem Gerechtigkeitsgefühle, das nicht blos in den dabei betheiligten Personen, das auch im Publikum lebt, käme es also darauf an, zu bestimmen: man möchte wahrhaft poetische Werke,

sowohl literarische als musikalische, mit höheren Tantièmesätzen entschädigen als gewöhnliche Leistungen. Doch wie dies formiren?

Man könnte höchstens, um summarisch ohne Anstoß durchzukommen, zu solcher Begünstigung das Trauerspiel und die große Oper hervorheben; denn wollte man, was eigentlich gerecht wäre, auch das ernste poetische Drama, das feinere Lustspiel und die Spieloper von edlerem Styl hinzufügen, — welche Jury sollte das Urtheil hierfür sprechen? wer sollte entscheiden, wo die feine Komödie aufhört und das gemeine routinirte Conversations- und Intriguenstück anfängt? Wer könnte feststellen, daß diese oder jene Oper nur die leichte, werthlose Fabrikarbeit eines kecken Leiermanns sei? Und giebt es nicht wirklich Tragödien und große heroische Opern genug, die diesen Gattungsbegriff zwar ihrer äußern Form nach beanspruchen können, ihrem Gehalte nach aber auf der untersten Stufe der Schöpfungskraft stehen? Bezeichnet denn überhaupt die Wahl der Gattung mit genügender Durchschnittlichkeit den Werth des individuellen Werkes?

Wäre es nicht vielleicht vortheilhafter, bei den Werken von niederm Rang anzufangen und nur dadurch eine theilweise Abstufung zu Wege zu bringen, daß man die Posse, die Parodie, das Vaudeville mit geringeren Tantièmeprocenten ansetzte?

Nur für den ersten Augenblick scheint dies zweckmäßig; doch es wäre gefährlich und nicht einmal immer gerecht. Viele mittelmäßige und schon in ihrem Geschmack nicht eben hochstehende Theater würden dann am liebsten Possen, als die billigsten von den neuen Productionen, geben, ein Vergnügen, das man im Gegentheil ziemlich theuer machen möchte, um es ihnen ein wenig

zu verleiden. Ungerecht, wenigstens unangemessen könnte dieser niedrigere Satz auch in einigen Fällen werden; denn sind nicht z. B. Raimund's Zauberpossen zum Theil wahre, schöpferische Poetenwerke und jeder höchsten Entschädigung werth? Es sei dies nur erwähnt, um noch mehr darauf hinzuweisen, daß die Tantième durchaus sich nicht mit dem Princip verträgt, zugleich ein Gradmesser der geistigen Potenz einer Arbeit zu sein.

Gehen wir nun zu einem andern vermittelnden Vorschlag über, der sich folgendermaßen aussprechen ließe: man einige sich darüber, die Tragödie, das ernste Schauspiel und die große Oper in ihren ersten fünf Vorstellungen mit höherer Tantième, z. B. 10 statt 5 Procent, zu entschädigen; sind diese Vorstellungen vorüber, treten die gewöhnlichen Sätze ein. Keine Direction würde es zur Umgehung dieses Autorenvortheils möglich machen können, gleich mit der sechsten ersten Vorstellung zu beginnen, um sofort in den billigeren Procentsatz hineinzugerathen.

Allerdings muß ich die Erfahrungen, woraus dieser Wunsch entsprungen sein mag, bestätigen. Es sind die gediegendsten Arbeiten, welche die geringere Zahl von Aufführungen zu erleben pflegen, und ich habe gesehen, daß es geistig reich ausgestattete Leistungen guter Verfasser beim besten Willen des Theaters kaum auf vier Abende brachten. Die Autoren würden sich allerdings in einem solchen Fall bei einer gewöhnlichen Tantième schlechter stehen als bei einem jetzt üblichen summarischen Honorar von 15—50 Friedrichsd'ors, je nach den Kräften und dem Brauch der Bühne. Man könnte also den höher strebenden Dichtern und Componisten wohl eine vortheilhaftere Gesetzabfassung in Bezug auf ihren Autorenantheil gönnen.

Gewiß. Aber was gewinnen sie dabei?

Es ist bekannt, daß die Bühnen an und für sich schon geneigt sind, sich am wenigsten gern auf neue Trauerspiele einzulassen, überhaupt auf größere ernste Stücke, bei denen es den Poeten vielleicht um die Poesie wirklich zu thun war. Die große Oper kommt, auch wenn sie neu ist, etwas günstiger und leichter zur Annahme, weil man dabei seine Lust durch Entfaltung eines modernen, luxuriösen Spectakels zu befriedigen vermag. Die meisten Theater scheuen hierbei keine materielle Kosten, und es gereicht ihrem Gefühl zur Kunstbefriedigung, dem Publikum durch solche Aeußerlichkeiten einen lockenden Köder für die Neugier nnd Schaulust hingeworfen zu haben. Es ist eine ähnliche glänzende Gimpelfalle wie die, in welche das Ballet umgewandelt zu werden pflegt. Bei Tragödie und Drama lassen sich solche Reizungen nicht anbringen, und in der That haben die Directionen auf diesem Gebiet durch leere Häuser trübe Erfahrungen gemacht. Das Aufsuchen der Gründe führt hier zu weit, die Thatsachen genügen. Läugnen läßt sich aber nicht, daß Trauerspiel und Schauspiel zwar wenig pecuniäre Auslagen fordern, doch aber durch sorgsames Einstudiren viel Zeit und große Beanspruchung der Kräfte verlangen. Würde man nun nicht den im Geldpunkt der Literatur gegenüber sehr empfindsamen Directionen dieses dramatische Genre noch mehr verleiden, wenn man ihnen dafür ein paar Procent Extraverpflichtungen auferlegte?

Ich glaube, die Folgen dürften mehr in Hindernissen als in Gewinn bestehen.

Und doch ertönen immer wieder neue Stimmen, die eine angemessene Verhältnißmäßigkeit, das heißt also Verschiedenheit in den Ansätzen der Tantième haben möchten.

Betrachten wir in etwas den praktischen Lauf der Dinge,

um zu sehn, welche Gründe vorliegen, und ob sie stichhaltig sind.

Man beklagt hauptsächlich, daß die Posse, namentlich die locale Gesangsposse, bei der Tantième oft so über Gebühr viel gewinnt, während andere Genres eine nur gar zu dürftige Ernte haben, wie wir dies schon erwähnten. Ich will auch hier einige Beispiele aufführen. Die beliebte Localposse „Die Bummler" brachte dem Verfasser allein vom Friedrich-Wilhelmstädter Theater binnen zwei Jahren 3000 Thaler ein, da das Abkommen getroffen war, von der 1., 10., 20., 30. Vorstellung u. s. f. die Hälfte der Nettoeinnahme und von den weiteren 5 Procent zu zahlen. Unter ähnlichen Bedingungen gewährten „Die Actienbudiker" am Königstädter Theater 3300 Thaler. Dieses Stück wurde 120 Mal aufgeführt, und hieraus ersieht man zur Genüge, wie häufige Wiederholungen solche in die Tagesinteressen einschlagende, an sich aber oft sehr werthlose Arbeiten erleben können. — Es ließen sich aus anderen Orten und Zeitläufen ganz gleichartige Resultate beibringen; hier sei nur noch an die Kleinigkeit auf Wallner's Bühne: „Ein gebildeter Hausknecht" erinnert!

Es ist sehr richtig, daß solche pecuniäre Ergebnisse für das Verdienst derartiger Productionen unverhältnißmäßig sind. Häufig gelingt es Personen, die an und für sich gar kein besonderes dramatisches Talent haben, eine Localposse zu schreiben, welche durch mancherlei günstige Zufälligkeiten, oft auch durch beliebte Komiker ein Cassenstück vom zähesten Leben wird. Die Geschichte der Thatsachen redet hier durch wahrhaft beängstigende Beispiele überlaut.

Würde nun auch eine allgemein durchgeführte Tantième-

einrichtung nicht einen so günstigen Erlös für die Verfasser gestatten, als sie denselben jetzt durch einen besondern Privataccord mit Stadttheater erzielen können, die oft ein wahrer Heißhunger nach rentabeln Possen zu größern Opfern veranlaßt, so liegt es doch auf der Hand, daß die Possen- und Vaudevilleschreiber gegen alle übrigen Autoren einen ungerechten Vorsprung fänden.

Wir haben aber schon gesehen, daß die Posse keiner geringeren Tantième aus den dabei angeführten Gründen unterstellt werden darf.

Es bliebe also nur der Ausweg übrig, eine Modification zu suchen, nach welchen den Bühnen allerdings ihre Zahlungspflichten nicht erleichtert, die Einnahmen der Empfänger aber dennoch zu einer verhältnißmäßig angemessenen Quantität verringert würden. Das ginge nur, sobald man beispielsweise stipuliren könnte: bis zur 30. Vorstellung sollen den Verfassern der Possen, Parodien und Vaudevilles die gleichen Tantièmeprocente wie für andere dramatische Arbeiten zugehörig sein; von da ab aber sollen die Theater die Hälfte dieses Gewinns in den Fonds für irgend ein näher zu bestimmendes wohlthätiges Institut, wie z. B. eine Pensionsanstalt, eine Theaterschule fließen lassen.

Ich zweifle gar nicht, daß sich von einer solchen Vereinbarung Jeder, mit Ausnahme mancher betreffenden Autoren, befriedigt fühlen würde; doch ich zweifle, daß sich derartiges durchführen läßt. Ein solches Gesetz ist gut, so lange die Autoren leben; es fängt aber an hart zu werden, wenn dieselben sterben und eine Familie hinterlassen. Ist der Schöpfer neuer geistiger Capitalien todt, so kann man es nicht wohl empfehlen, seinen

Erben die Zinsen eines glücklicherweise für sie schon vorhandenen Capitals zu verkürzen, wenn dies gleich zum Besten einer hilfsbedürftigen Angelegenheit geschieht: denn der Hinterbliebenen Wohl zu bedenken, ist selbst oft die hilfsbedürftigste Angelegenheit.

Und noch eins möchte ich zu erwägen geben: das Possenschreiben wird immer mehr oder weniger eine Geldspeculation sein, die man mit Kunststreben nie verwechseln sollte. Speculationen aber muß man nicht steuern wollen. Wer eine unnatürliche möglichst barocke Handlung mit Perspectiven ins alltägliche Leben zusammenleimen, die Scenen durch einige übelriechende aber gehörig lärmende Raketen trivialster Witze, Couplets und Tendenzideen ausschmücken und endlich das Ganze mit dem bengalischen Feuer einer albernen Schlußüberraschung beleuchten kann, der ist bei einiger Routine gegenüber den blamabeln Geschmacksansprüchen des heutigen Tages bald zum begehrten Possendichter reif. Er wird seinen industriellen aber kurz gemessenen Weg allein gehen, stets auf Ausnahmecontracte halten und sein literarisches Schäfchen zu scheeren wissen, so lange das Thier rentabel ist.

Es dürfte nach diesen Erörterungen nicht viele Vorschläge mehr geben, die ich nicht erwähnt, wenigstens ihrer Gattung nach erwähnt hätte. Alles in Allem geht daraus hervor: daß die Tantièmereglements nur summarisch behandelt werden können, wenn man nicht auf fortwährende Bedenklichkeiten und Streitfragen stoßen will. Bemerkt sei noch, daß durchschnittlich blos deutsche Originalwerke für den Autorenantheil geeignet sein können. Uebersetzungen sind am passendsten ein für alle Mal als eine technische Arbeit zu honoriren; eine Ausnahme kann

nur stattfinden, wenn zugleich in bedeutender Weise Bearbeitungen, eigene Hinzuthaten oder dichterische Umschmelzungen vorliegen, wie z. B. Schiller's Turandot oder Göthe's irrthümliche Bühnenverbesserung von Romeo und Julie. Hier können Fälle eintreten, die fraglich sind und worüber man sich speciell zu vereinbaren hat. Bearbeitungen älterer Bühnenstücke, die nur eine formelle Zurichtung für den modernen Theatergebrauch anstreben, haben nur ein einmaliges Honorar zu beanspruchen.

Viel peinlicher bleibt vom rechtlichen Standpunkte aus die fremde Oper. Die Musik ist keiner Uebersetzung fähig oder bedürftig, weil sie ihre eigene immer gleiche Sprache für alle gebildete Nationen der Erde redet. Ihr Werk ist daher auch stets im Auslande wie Inlande ein Originalwerk und sollte, streng genommen, die Rechte eines solchen genießen. Wäre Webers Oberon heute geschrieben und machte in Frankreich Glück, so würden wir unserm Landsmanne gern die Tantième von den dortigen Theatern gönnen, die er auch nach französischen Gesetzen empfinge; dagegen würden wir aber nicht läugnen können, daß einem französischen wie italienischen Componisten bei uns dieselben Ansprüche zustünden. Doch es muß festgehalten werden, daß der Autorenantheil zunächst nur zum Schutze und Vortheil der vaterländischen Production gedacht werden kann. Die Tondichter werden daher in Bezug auf diese Begünstigung immer am natürlichsten auf ihre Heimath angewiesen sein; im Auslande genüge ihnen ein summarisches Honorar.

Ferner mache ich zur Erledigung dieser Frage die Autoren noch darauf aufmerksam, daß der Berliner Usus wohl begründet ist: an solchen Abenden, an denen mehr als ein Stück

geben wird, an Procenten in Summa etwas weniger Tantième zu zahlen als bei Vorstellungen, die durch ein einziges Werk ausgefüllt werden. Die Theater haben im ersten Fall mehr Mühe, mehr Kosten und Zeitaufwand nöthig, denn verschiedene Stücke beanspruchen mehr Decorationsmittel, mehr Proben, mehr Costüme als ein einziges. Endlich bringen sie auch weniger Einnahme und stiften somit dem Institut nicht den Vortheil wie ein großes beliebtes Stück, denn die Erfahrung lehrt, daß aus verschiedenen Werkchen mosaikartig zusammengestellte Theaterabende für die Casse am wenigsten ausgiebig sind.

Berechtigung der Theatersubvention.

Sobald man die Ergebnisse der Theatergeschichte aller Länder unbefangen ins Auge faßt, enthüllt sich ein Resultat, gegen dessen Annahme der kaufmännische Utilitätsgeist, der auf Selbstständigkeit hält, sich zwar anfangs, doch endlich vergebens sträubt. Es zeigt sich nehmlich, was ich schon früher andeutete und hier wiederholen muß: daß solche Theater, die einer höheren Kunsttendenz dienen und ein edeles reines Ziel verfolgen, nur ganz ausnahmsweise in irgend einer kurzen günstigen Epoche im Stande sind, sich selbst zu erhalten. Dieses Ergebniß steigert sich in neuerer Zeit; denn obgleich die Theatereinnahmen durch die verdammungswürdigen, den gebildeten Mittelstand nur zu sehr ausschließenden und dadurch das Kunsturtheil verschlechternden hohen Entrées gewachsen sind; obgleich ferner der Bühnenbesuch durch die an Zahl gestiegenen Bevölkerungen und den ungeheuren Fremdenverkehr der eisenbahnreichen Gegenwart sich sehr vergrößert hat: so sind doch auf der andern Seite die Ausgaben für Gagen, und für das ganze scenische Ausstattungswesen so

immens geworden, daß das Soll mit dem Haben im nachtheiligsten Mißverhältniß steht.

Es ist daher nur in der Ordnung, daß sich sämmtliche deutsche Hofbühnen einer mehr oder weniger beträchtlichen Subvention erfreuen.

Nicht selten haben sich gegen dieses „viele Geld" Stimmen, selbst gebildete Stimmen erhoben, doch ihr Irrthum beruht auf Mangel an Sach- und Geschäftskenntniß. In Frankreich hat man dafür stets die richtigere Einsicht gezeigt; die Subvention der Pariser Theater für Oper, Schauspiel und Ballet ist um 100,000 Thlr. höher als die in Wien und um 170,000 Thlr. höher als die in Berlin. Der Pariser Theateretat ist zweimal so groß als in ersterer und zweieinhalbmal so groß als in letzterer deutschen Stadt. Beiläufig will ich bemerken, daß die Subvention für die kaiserlichen Theater in Petersburg die höchste ist; dasselbe kann man vom dortigen Jahresetat sagen, der weit über eine Million Thaler beträgt, wofür freilich in fünf Theatern und in vier Sprachen gespielt und Viel in lächerlich hohen Gagen und Protectionen verschiedenster Art verschwendet wird.

Aber auch die besseren, ja die meisten französischen Stadttheater genießen eine bedeutende Subvention. Sie schwankt zwischen 20,000—60,000 Francs und besteht in allen möglichen einträglichen Privilegien, als da sind: freie Miethe, Privilegium zu Maskenbällen, Tantièmen zu 20 Procent von allen andern Sehenswürdigkeiten, welche in der Stadt zur Schau gestellt werden und dergleichen mehr. Vergleicht man beispielsweise die Theater von Lyon und Frankfurt am Main mit einander, so zeigt sich zwischen diesen beiden ähnlich blühenden Handelsstädten ein

gewaltiger Unterschied: in der französischen Stadt beträgt der Bühnenetat 230,000 Thlr., in der deutschen 90,000 Thlr.!

Das neueste französische Gesetz, welches zwar die Subventionen nicht aufhebt, alle neuen Theaterunternehmungen aber ohne Concession frei giebt, wird dagegen früh genug zu Schwindelei und Kunstruin führen.

Unser vielgerühmter, aber durch thatsächliche materielle Opfer nicht besonders bewährter deutscher Kunstsinn, dem es stets viel leichter geworden ist, aus seinem Kopfe große Ansprüche, als aus seinem Beutel das nöthige Geld zur Befriedigung derselben hervorzuziehen, unterstützt nur sehr wenige Stadttheater durch Zuschuß oder miethfreie Häuser. Auf die Art dieser Unterstützung kann man eben nicht stolz sein; so erhält unter andern das Frankfurter Theater 8000 Gulden, also ungefähr genug, um dafür zum Amüsement der reichen Freien Reichsstadt einen guten Komiker und eine gewandte Soubrette zu honoriren!

Die meisten deutschen Provinzialbühnen entbehren aber nicht blos aller Unterstützung, sondern sie werden noch obenein belastet und zwar zu einer Höhe von 8000 Thlr. hinauf!

Wenn man auch nur diese eine pecuniäre Thatsache ins Auge faßt und von den übrigen übeln Verhältnissen, unter denen die Kunst leidet, gar nichts weiß: kann man sich wundern, daß bei solchen Zuständen die Theaterleitungen auf ein reines materielles Ringen, auf ein bloßes Speculiren nach Cassengewinn verfallen müssen? Kann es in Erstaunen setzen, wenn das Repertoir herabgezogen wird, wenn die Darstellungskunst dem Interesse der großen Menge die berückende Lockspeise der Effecthascherei hinwirft; ja, wenn endlich der Geschmack aller Theile in diesem Treiben der Noth auf das unterste Niveau sinken muß?

Wer beim Verharren solcher Zustände noch Hoffnung hegen wollte, müßte seine Logik und seinen Verstand betäuben.

Wünscht eine große gebildete Stadt eine Bühne zu haben, bei deren Leistungen es sich wirklich und aufrichtig um Kunst handelt, und von denen die Schönheitssinn und Sitte veredelnden Einflüsse der gediegenen poetischen Literatur, der höheren Tonkunst würdevoll vertreten werden, so wird sie sich, je nach ihrer Einwohnerzahl von 50—120,000, zu einer Subvention von 10—25,000 Thlr. und außerdem zur Herleihung eines miethfreien Hauses verstehen müssen. Das Resultat wird dann, wenn noch andere geistige Bedingungen hinzutreten, ein Kunstinstitut sein. Freilich wird der gesammte patriotische Aufschwung unserer neuesten Zeit dazu erfordert, um die Städte zu einem solchen Opfer zu bringen. Allein sollte man dem Theater gegenüber noch in Summa immer so kurzsichtig bleiben wollen als zu Lessings Tagen?

Dieser schrieb vor 86 Jahren:

„Die Franzosen sind ein Volk, das von dem Werthe eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Bildung und Sitte überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählt, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen, wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren. Barbarischer als unsere barbarischsten Vorältern, denen ein Liedersänger ein sehr geschätzter Mann war, und die bei aller ihrer Gleichgültigkeit gegen Künste und Wissenschaften die Frage: ob ein Barde oder Einer, der mit Bärenfällen oder Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre? sicherlich für die Frage eines

Narren gehalten hätten. Man spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will, man rede von der Aufmunterung der Künstler, man äußere den Wunsch, daß eine reiche blühende Stadt der Errichtung eines Theaters, als der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für Andere, die gar keine Geschäfte haben, durch ihre bloße Theilnehmung aufhelfen mögen, und sehe und höre um sich. „„Dem Himmel sei Dank!“ ruft man, „„daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu thun haben!““ Wichtigere? Einträglichere; das geb' ich zu! Einträglich ist unter uns freilich nichts, was im geringsten mit den freien Künsten in Verbindung steht!“

Diese Worte des großen Kenners der Bühne, der nicht weniger auch seine Nation gründlich in allen ihren Schwächen kannte, klingen hart und bitter. Dennoch muß man offen bekennen, daß wir factisch in den erwähnten Angelegenheiten noch nicht viel weiter gekommen sind. Aber in der richtigen Auffassung der hier beregten Fragen ist allerdings das deutsche Publikum vorgeschritten, und dies giebt einen Grund zu der Hoffnung, daß der Zeitpunkt nicht mehr zu fern ist, wo die richtige Beantwortung nicht nur in Worten uud Aufmunterungen von Seite der Literatur, sondern in gemeinnützigen Thaten von Seiten der intelligenten Massen geschieht; besonders die deutschen Landstände, Kammermitglieder, Kultusministerien, Magistrate und Stadtverordneten haben hier für ihre Unterlassungssünden an der Pflege der Kunst viel Versäumtes nachzuholen.

Das in vieler Beziehung so weit hinter der deutschen Bildung zurückstehende Italien unterstützt gleichfalls seine Bühnen ganz ähnlich wie in Frankreich und gewährt ihnen einen Etat,

der den deutschen weit übertrifft. Freilich verbleibt in dieser Beziehung der Ruhm der höchsten Culturpflege Frankreich. Dort erhalten in den sechs größten Städten die Theater eine kaiserliche Subvention von 50,000 Frcs., wozu noch die kommt, welche die Stadt bezahlen muß. Ein solcher Sinn, der eine bedeutungsvolle Sache bedeutungsvoll betrachtet, erweckt auch unter einzelnen Privatpersonen edele Beispiele, wie ein derartiges in Straßburg unter andern ein Theaterliebhaber, Namens Oppel, durch ein Legat von 1,000,000 Frcs. gab, wodurch der dortigen Bühne jährlich 50,000 Frcs. Rente als Extrastütze zufließen. Mit dieser günstigen Stellung der französischen Bühnen stehen auch die genereusen Tantièmen derselben in Einklang. Sie haben sich fortwährend vergrößert. Die circa 26 pariser Bühnen zahlten im Jahre 1863 an Autorentantièmen 1,352,412 Francs, wozu die kleinsten Bühnen erhebliche Summen beitrugen, z. B. Délassement comiques 16,464 Francs.

In England und Spanien werden die Theater weder durch den Staat, noch durch die Städte unterstützt; sie sind ihrem eigenen Speculationsfieber zu günstiger Krisis überlassen, und ihr ästhetisch gesunkener Zustand zeigt auch genugsam die übeln Folgen dieses Systems.

Die Provincialbühnen und ihre Reorganisation.

Wenn wir also der Ueberzeugung sein müssen, daß die Wünsche nach einem würdigen Stadttheater unter anderm nur durch namhafte materielle Unterstützungen zu sichern sind, so sollten die Vertreter der Städte und die wahren Bühnenfreunde auch diesen Lebensnerv nie ignoriren. Stellt aber eine größere Stadt den Anforderungen der Intelligenz und ihren Begriffen

von dem nationalen ästhetischen und sittlichen Werth der Schaubühne ein so vollendetes testimonium paupertatis aus, daß sie nur das gewöhnlichste Amüsement auf das Leichtfertigste befriedigt sehen will, so ist es freilich schon genug, wenn sie ein miethfreies Haus giebt; sie braucht sonst keinerlei Spenden darzubringen.

Dergleichen Institute decken sich bei geschicktem, möglichst ordinärem Raffinement ihrer Lenker und bei einem großen Publikum, das durch sie an den Hautgout des pikant Miserabeln gewöhnt ist. Man könnte Personen nennen, die bei einer solchen Führung des Thespiskarren reich, und andere, die dabei reich, wieder arm und, wenn sie lange genug lebten, wieder reich geworden sind: ein für die Sachlage und die betreffenden Individuen ganz angemessener Verlauf. Diese Directoren sind durchschnittlich stets Abenteurer, gleichviel, ob sie sichs selbst eingestehen oder nicht und ob sie im solidesten Candidatenfrack und der Hofrathshalsbinde oder im Phantasianzuge mit unechten Ringen und Busenadeln durchs Leben schreiten. Wie beim Lotteriespiel drehet ihnen der blinde Zufall das Glücksrad, und je nach den Zeitläufen sind sie darauf angewiesen, aus Speculation zu wuchern oder zu verschwenden, das bescheidene Talent mit Härte auszupressen und die unverschämteste Arroganz mit Zugeständnissen zu überschütten. Dabei haben sie recht sehr Rücksicht zu nehmen auf die Privatwünsche sogenannter „hoher Kunstgönner und Protectoren," deren Einfluß auf die Concession häufig nicht geringer ist, als ihre durch Decorum und Romantik ermuthigte Neigung, das Theater und seine weiblichen Kräfte mit einer ganz anderen Anstalt selbstgefällig zu verwechseln.

Die Städte werden aber unter solchen Auspicien durch-

schnittlich immer nur „Tivolitheater" haben, denn ein Tivolitheater nenne ich ohne Ausnahme jedes, das sich nicht mit Kunstpflege und Geschmacksgewinn, sondern nur mit Gelderwerb und Zeitverlust beschäftigt und somit in dulci jubilo auf das Keckeste unter den Augen des allsehenden Culturgeistes darauf hinarbeitet, den nationalen Bildungsstand herunter, statt herauf zu bringen. Da werden von den Lustspielen nur die drastisch gröbsten ausgewählt und mit forcirten Pointen dargestellt; da werden Lokalpossen gegeben, in denen irgend eine Hauptperson, mit Erlaubniß zu reden, mit jener wahrhaften Krätze des Witzes behaftet ist, die sich nie enthalten kann, ihre faden, oft unsaubern Späße und plumpen Gelegenheitcouplets um jeden Preis an den Mann zu bringen, und durch diese Inficirung das letzte Bischen gesunden anständigen Geschmack der Gallerie räudig zu machen.

Der erste Komiker hat einen Freibrief, sich Alles zu erlauben; er zeigt das menschliche Gemüth im Hemde, das Schicksal kommt als Bajazzo mit der Peitsche, und die gemaßregelte Gestalt muß tanzen und endlich über ihren eigenen Schatten hinwegspringen, wobei sie diesen einbüßt und zum Phantom wird. Und ist nicht die gesammte moderne Posse ein wahrer Peter Schlemihl, der seinen Schatten verloren hat, weil er seine gesunde Realität verlor? Je toller, je besser! Die Menge applaudirt, denn der Begriff Posse ist mit dem Begriff Unsinn, Wahnwitz identisch geworden, und die höchste Albernheit trägt den Sieg davon.

Das Melodrama, das Singspiel, besonders die beliebte Parodie ziehen hochstehende, von der Intelligenz mühsam errungene Begriffe oder klassische Schönheiten um jeden Preis ins Lächerliche.

Der gekrümmte Rücken eines ehrwürdigen Greises ist für diese Bubenhaftigkeit nur da, um darüber eine Voltige zu machen; die edeln Melodieen aus den Opern der vorzüglichsten Tondichter werden im Wechsel banaler Scenen als ekelhafte Farce herabgesungen, und so tritt man im Publikum den heiligen Urgrund der Idealität mit Füßen und entweiht die letzte Zufluchtsstätte des keuschen Schönheitgefühls. Anfangs thut es den Zuschauern weh, denn es ist Keiner ursprünglich so brutal und verderbt, daß ihn ein solcher thierischer Hohn nicht wie das Gebahren eines trunkenen Galeerensclaven anwiderte; aber endlich gewöhnen sich die armen Menschen daran, sich die Musen und Grazien aus der Brust der Erinnerung gerissen und sie zu einem Maskenscherz in ein Narrenhaus gestoßen zu sehen. Die Rohesten im Publikum lachen schon rings umher und endlich lachen die Besten mit.

Das sind die schamlosen Orgien, welche die Parodie feiert, alles Anmuthige und Edele trivialisirend.

So oft es möglich ist, werden von einem solchen Theater Gäste verschrieben; wenn sie nur durch ihr leichtfertiges Virtuosenthum, welches alles Zusammenspiel zerstört und auf die eigenen Kräfte stets einen schädlichen Rückschlag ausübt, eine recht tüchtige Zugkraft auf die Menge bewähren; der Kunst können sie so fern stehn wie sie wollen.

Da sieht man Tänzerinnen, Sängerinnen, Soubretten auf der Bühne, deren Spiel sich mehr mit dem Publikum als mit ihren Rollen beschäftigt. Sie sind häufig mit Talent, doch mit einer noch größeren Dosis von Pietätlosigkeit im verhängnißvollsten Umfang ausgerüstet. Sie haben neben anderen ordinären Effectstückchen eine kokette Buhlerei par distance zu ihrem Lieb-

lingsstudium erhoben und sorgen durch solche Zaubermittel für die Verjüngung alternder Lebemänner und für die Zeitigung schüchterner Jünglinge: eine sich aufopfernde Unterstützung der Medicin und Pädagogik. Es giebt deren, die durch ihre naive Frechheit, mit welcher sie ein großes Wort schlüpferiger Equivoquen gelassen aussprechen, so frappant wirken, daß sie selbst in einem gründlich gebildeten Zuschauer durch diese Ueberraschung jede moralische Entrüstung versteinern.

Dieser Versteinerten schadet es nichts, denn ihre Intelligenz ist durch feste Grundsätze gegen solche lascive Attaquen gewappnet. Aber worin werden denn die Früchte bestehen, welche das stets kindlich empfängliche Volk, welche die liebe Jugend, die unbefangenen Bürgers- und Beamtentöchter mit nach Hause bringen, wenn sie aus dem Theater, dieser „Bildungsanstalt für Geist und Herz," heimkehren? Werden sich nicht manche morgen bei der scheinbar so pedantischen Solidität des elterlichen Familienkreises im Stillen recht wundern, wie harmlos und spaßhaft sie noch gestern Abend einen kleinen allerliebsten Ehebruch sich entwickeln und lustig beenden sahen? Erheiterte sich nicht die ganze ehrenwerthe Zuschauerversammlung über die Hörner des Herrn Gemahls? Lachte man nicht auch ebenso herzlich über die heimlichen Liebschaften und amüsanten Lügen des kaum erwachsenen Kammerkätzchens, das dem alten Herrn für Goldstücke Küsse gab, die sie an Jüngere zu verschenken pflegte und den nützlichen Erlös ihrer armen häßlichen kranken Schwester so gutmüthig zur Unterstützung darbot? Heirathete sie nicht zum Schluß den braven Gärtnerburschen nnd etablirte zur Erleichterung seines Lebens ein Verkaufsgeschäft für Putz- und Leibwäsche? Wäre das Alles wirklich so sündhaft, oder nennt man es nur so, wenn es einen

anstößigen Ausgang nimmt? Ja, gelten vielleicht auf dem Theater ganz andere Moralgesetze, als in der Wirklichkeit? Qualvoll angenehme Zweifel, auf deren Lösung man freilich im Confirmandenunterricht keinen Bedacht nehmen konnte! Ihr unglücklichen Geschöpfe! Ihr armen Mädchen aus dem Volke, kaum mit der Nothdurft der Halbbildung schützend umhüllt! Das wirkliche Leben wird jene Fragen euch vielleicht niemals oder nur für das zu theuere Opfer Eurer sittlichen Ehre beantworten, wenn das falsche frivole Trugbild der sogenannten Kunst an Euch das schändliche Verbrechen beging, Eure Seelen darüber in verführerischem Dunkel zu lassen.

Ach, es ist sehr problematisch, ob es nicht in den meisten Fällen unschädlicher wäre, lieber da eine Concession zu ertheilen, „wo die letzten Häuser stehen," als die Erlaubniß zur Gründung eines zweiten Theaters zu geben!

Alle Bühnen auf, denen das oben charakterisirte Treiben herrscht, auf denen die Kunst Vorwand und der Materialismus Zweck ist, auf denen die nachgemachte Aesthetik wie eine geschminkte Anstandsdame als Kupplerin das Decorum hütet, während der Zeiger immer verborgen auf die zwölfte Stunde des Amüsements zeigt, — alle diese Bühnen nenne ich „Tivolitheater", gleichviel ob sie erste oder zweite Stadttheater sind, gleichviel ob sie in einem wohlgedeckten Winterpalast, ob in einer Budike mit Zugang für Regen und Sonnenschein spielen, oder ob sie endlich eine solche, mit Kaffeeconcert für die Zwischenacte, noch neben sich haben.

Wird aber das Repertoir solcher Institute von lauter Werthlosigkeiten gebildet? Sieht man nichts als leichtfertige Bühnenproducte, welche auf die Verschlechterung von Sitten und Ge-

schmack wirken? Keineswegs! doch dieses Zugeständniß bessert die Sache nicht. Auf derselben Stelle, auf der man in der Regel gewohnt ist, outrirte Zerrbilder zu sehen, auf der die losen Lieder, die banalen Dialoge, die landläufigen Schelmenwitze und abgegriffenen Bonmots ertönen und mit ihrem Gift der Geistesschwächung oder der Lascivität unter das arglose Publikum dringen,— auf derselben Stelle hört man auch ab und zu von den so übelgeschulten Kräften die Worte ernsthaft gediegener, ja klassischer Dichter aussprechen. Man giebt zur Abwechselung etwas Göthe und Schiller, und bei fürstlichen Geburtstagen und nationalen Feierlichkeiten schreiten Nathan der Weise, Tasso, Wilhelm Tell oder die Jungfrau auf die Bretter. Wo man den Tempel entweiht und die Altäre zerbrochen hat, macht es eine wehmüthig blasphemistische Wirkung, den Göttern noch ein Opfer mit der nämlichen Fackel anzuzünden, die man morgen schon braucht, um ihre ehrwürdige — Lächerlichkeit zu beleuchten und zu zeigen, daß die Musen unter ihrer keuschen Verhüllung nur — hübsche Mädchen im Tricot sind.

Und noch andere schiefe Ebenen hat man im zweiten Theater zum rascheren Hinabrutschen des Geschmackes errichtet: das große romantische Spektakelstück und das Rührspiel mit Gemüthsbastonade, Wundbalsam und Gerechtigkeitsrevange. Es muß alles grob und packend sein, schindend und schauderhaft nnd doch herzerquickend zugleich, eine poetische Ergänzung des Polizeistrafgesetzbuches für unangreifbare Civilsachen außerhalb der Richterbefugniß.

Fügen wir dem vielen bittern Ernst ein heiteres Bild hinzu. Dieses Genre der Spektakel- und Rührstücke ist unsterblich, und Du, ewiger Tivolitheaterdichter, der schon da war, als es

noch keine patentirten Trivolitheater gab, und der Du noch da sein wirst, wenn keine mehr existiren, Du bist auch unsterblich und wenn Du die Sitten herunterbringst, indem Du den Kunstgeschmack verschlechterst, so macht Dich das freilich zu einem gemeinschädlichen Individuum; aber Du bist oft weit entfernt, das süße Serail-opium der schlechten Beispiele unter die Unmündigen auszutheilen, denn Deine plumpen Dramen glauben ethisch sein zu können, ohne ästhetisch zu sein, — ein guter uns in etwas versöhnender Wille, doch eine klägliche Täuschung!

Dafür kannst Du Dir aber auch in diesen Hallen und bei diesem geflissentlich degradirten Publikum ein so leichtes Dichten angewöhnen, daß die Feder allein läuft. Hier, o Dichter, empfängt man von Dir alles mit Behagen:

Hier giebt es Wurst und Wein und Bier,
Und Kunstgeschmack ist gleichfalls hier.
Wenn Ritter im Harnisch sich schlagen und spießen,
Da hat die Menge was zu genießen.
Brillanter Lärm, der macht sie toll,
Sie haben Ohren und Augen voll
Und werden Dich um so höher achten,"
Gelingt Dir's, ein Dutzend abzuschlachten.
Auch bist Du aller Ehren werth,
Bringst zu zuweilen ein trampelnd Pferd;
Womöglich sei's ein weißer Schimmel,
Darauf sitzt ein geputzter Lümmel,
Ein wüthender Coulissenreißer.
Nun laß nur diesen Pflaumenschmeißer
Die alte Dessauer Trompete blasen,
Das fährt ihnen gewaltig in die Nasen:
Sie reißen sie auf, wie des Rosses Nüstern,
Und reden beifällig mit Weib und Geschwistern.

Doch willst Du, daß das Herz sich stillt,
So bring' ein rührend Familienbild;

Wo etwa ein Vater die Tochter quält
Und gern sie dem reichen Rüpel vermählt;
Während der Maler, der arme Wicht,
Verzweifelnd vor seiner Staffel liegt,
Bei ihrem Bild ihr Treue schwört
Mit Sentimenz gar unerhört:
Erst Stoßgebet und dumpfes Brüten
Dann Haareraufen, ideales Wüthen!
Doch bald darauf begegnet er
Dem Nebenbuhler von ungefähr.
Der Reiche redet plump und schaal,
Der Maler natürlich genial.
Den groben Fant soll der Henker holen!
Er fordert ihn gleich auf zwei Paar Pistolen.

Die Scene wechselt, wird Waldesplan
Und spannend, wie der gespannte Hahn.
Man zielt, da rauscht es aus den Büschen,
Das Mägdlein springt begeistert dazwischen;
Unmöglich ist das Schauderduell.
Erst lacht voll Hohn der Ducatengesell,
Dann declamirt sie ihm ihre Verachtung
Und endet mit einer neuen Betrachtung
Von warm sein und kalt sein, von kalt sein und warm sein,
Von arm sein im Reichsein und reich sein im Armsein!

Indessen schreitet zum alten Filz
Dessen Bruder, der Pfarrer, denn dieser will's,
Wegen der schönen Madonna des Malers,
Daß dieser das Mägdlein gewinnt statt des Prahlers,
Der nicht einmal tüchtig und wacker und religiös ist,
Sondern unzüchtig, ein Racker und sehr bös ist.
Der Pfarrer spricht beim Glase Punsch
Mit Wärme für der Liebenden Wunsch,
Wobei auch biblische Reden fließen;
Tochter und Mutter liegen zu Füßen,
Jemehr sie aber im Wasser schwimmen,
Jemehr thut sich der Geizhalz ergrimmen,
Und endlich schwört er in jäher Wuth,
Daß Alles beim Alten bleiben thut!

Da reißt man jauchzend die Thüre auf;
Der Maler kommt in vollem Lauf:
Er hat aus Indien Millionen geerbt, —
Der Dichter hat dort seinen Onkel gesterbt!

Das rührt den Alten solchermaßen,
Daß ihm 'ne Thräne rollt über die Nasen,
Und er es gar nicht begreifen kann,
Wie er den Seinen so weh' gethan.

Nun wirf einmal die Blicke um:
Nach Haus applaudirt sich das Publikum,
Um dort bei Kartoffeln und Hering
Beglückt zu erzählen, was vorging.

Genug von diesem Kunstmisère, das mit bunten Lumpen und Lampenschimmer maskirt wird, aber um so verwerflicher zu erachten ist, je glänzendere Geschäfte es macht. Daß dieses Unwesen nicht blos im Allgemeinen auf den Kunstgeschmack, die Anschauung der Jugend und der ganzen Bevölkerung, auf die Literatur, Musik und speciell auf die Schauspielkunst einen sehr nachtheiligen Einfluß üben muß, liegt klar zu Tage.

Es ist nun die Frage, auf welchem Wege jenen eben geschilderten Mißständen abzuhelfen und etwas Vollkommeneres zu errichten sei? Dies kann nur nach und nach geschehen, und das Haupthandwerkszeug, mit welchem an diesem schönen Bau gearbeitet werden muß, ist weniger die materielle Macht, als die Intelligenz.

Vor allem muß man bei der Ertheilung neuer Concessionen mit der höchsten Vorsicht und Zurückhaltung zu Werke gehen, und es ist zu erstreben, daß abgelaufene überflüssige Concessionen zweiter Theater nicht zu erneuern, vielmehr einzuziehen sind.

Haben die städtischen Behörden ihren Theatern eine genügende Subvention, ein miethfreies, zweckentsprechendes Haus, ein Inventarium der nothwendigen Requisiten und übrigen Utensilien gesichert, so ist nur ein Mann zum Director zu erwählen, der auf einer hohen Stufe der Rechtlichkeit, Pünktlichkeit, Bildung und fachlichen Einsicht steht, ganz gleichviel, ob er dem Schauspielerstande, der Literatur oder der Musik angehört.

Es bedarf bei einer solchen Einrichtung von seiner Seite keines Vermögens und keiner Cautionsleistung, um so weniger, da ein städtischer Beamter die Casse in Verwaltung zu nehmen hat. Der Director ist ebenso, wie ich es früher bei den Hofbühnen erwähnt habe, nur au fein anständiges und deshalb möglichst hohes Gehalt für seine vielen Mühen und Verantwortungen zu setzen, nicht etwa auf einen Antheil am Geschäftsüberschuß, denn er soll sich nur mit Kunstpflege, nicht mit Gelderwerb beschäftigen; es darf ihm also keine Lockspeise gestellt werden, die ihn zur Speculation, dieser Feindin aller Kunst, antreibt. Gut auszukommen und eine Reserve für ungünstigere Jahreszeiten zu schaffen sei genug. Man werfe nicht ein, daß dadurch ein Sporn für die Emsigkeit des Directors wegfällt. Wie er nicht mit seinem Capital — was ja ein unbemittelter, aber tüchtiger, also in keinem Fall auszuschließender Mann nicht haben kann — sondern mit seiner Ehre und Sorge für seine Zukunft einstehen soll, so soll er auch nur den Lohn in der Dauer seiner Amtsführung, nicht aber im pecuniären Profit finden.

Dies Arrangement ist ganz einfach einzurichten.

Da die städtischen Behörden nur selten selbst Fachkenner des Theaterwesens sein können, und es dazu eines nicht blos amtlich, sondern geistig autorisirten Schiedsgerichts bedarf, so erwählen

sie aus renommirten und für diesen Zweck durch ihren Charakterruf und ihre Urtheilskraft geeigneten Persönlichkeiten, gleichviel ob dieselben in ihrer Stadt oder nicht in derselben leben, ein Comité, welches als Prüfungscommission sowohl zur Entscheidung über die Wahl eines Theaterdirectors als zur Entscheidung über dessen Rechenschaftsabnahme das maßgebende Gutachten hat. Dieses Ehrenamt wird Niemand ablehnen, und können höchstens in besonderen Fällen sich dabei einige Reisespesen herausstellen.

Der verantwortliche Director hat jährlich Rechenschaft abzulegen, wobei das sachkundige Schiedsgericht den obwaltenden Verhältnissen Gerechtigkeit angedeihen lassen wird. Befürchtet der Director indessen vor Ablauf dieser Zeit Insolvenz und besitzt er keine eigene Mittel, die er zur vorläufigen Deckung opfern kann oder will, so ist er, damit Schulden vermieden werden, verpflichtet, sofort auf eine Rechenschaftsabnahme anzutragen. Es wird sich dann wirklichen Sachkennern bald offenbaren, ob der Mann, die Zeitverhältnisse oder vielleicht eine zu geringe Subvention die Schuld tragen und welche Maßregeln zu Hilfe genommen werden müssen.

Damit ordentliche Theaterkräfte gebildet werden uud überhaupt durch ein tüchtiges organisatorisches Talent etwas Ineinandergreifendes sich auferbauen lasse, ist eine wenigstens fünfjährige Direction wünschenswerth, die solchergestalt provisorisch festgestellt werden kann, daß sie nur halbjährlich zu kündigen ist, wenn sich die jährliche Prüfungscommission in ihren wohlbegründeten Erwartungen getäuscht sieht. Muß ein Director wegen selbstverschuldeter Insolvenz oder anderer dienstlicher Unbrauchbarkeiten innerhalb jener fünfjährigen Engagementsfrist beseitigt werden, so wird ihn gewiß keine Behörde einer anderen Stadt wie-

der erwählen, oder die Landesregierung, der seine Bestätigung zustehen muß, würde dieselbe nicht zu gewähren haben. Hierin liegt die Garantie für seinen aufrichtigen Amtseifer. Bei einer guten Führung ist nach Ablauf der Frist die Neuwahl der Direction das Natürliche.

Da immer nur etwas Vorzügliches erzielt werden kann, wenn die Mittel mit den Zwecken in entsprechendem Verhältniß stehen, so hat man beim Abschluß solcher Contracte genau darauf zu sehen, daß dem Theater nicht zuviel zugemuthet werde. Nur die ganz großen, ihre Bühne reich ernährenden Provinzialstädte können auch eine Oper und ein dazu gehöriges kleines Ballet haben wollen. Die Tragödie und das ernste klassische, viel Personen und erste Künstler erfordernde Drama können ebenfalls nur in großen Städten vertreten werden. In kleineren sind blos das bürgerliche Drama, das Conversationsstück, das Lustspiel und die besseren Gattungen der Vaudevilles und Possen am Platze.

Nur bei dieser vernünftigen Vereinfachung der Administration, die den Segen eines kleineren Etats sichert, und bei dieser angemessenen Vertheilung der Gattungen kann etwas Tüchtiges geleistet werden. Hierdurch wird auch die Schauspielkunst gehoben, da das Talent der unglücklichen Mitglieder von der Mißhandlung befreit wird, alle Augenblicke aus ihrer eigentlichen Sphäre und aus ihrem Studium gerissen zu werden.

Ich habe schon früher geschildert, welche übertriebene Anforderungen das jetzt vielreisende Publikum der Provinzialstädte an ihre Bühnen macht. Doch man bringt die Kunst noch tiefer herunter, und entfernt sich noch mehr von der wirklichen Befriedigung dieser doch nur auf Mißverstand beruhenden Ansprüche, wenn man sie scheinbar durch ein unreifes Herumfahren in allen

theatralischen Genren zu erfüllen sucht. Wer mehr und Höheres zu genießen fordert, als eine kleine Stadt von höchstens 40,000 Einwohnern durch ihre Mittel zu erhalten vermag, soll es in der Residenz aufsuchen, aber sich und seinen Mitbürgern nicht das Mögliche verkümmern, indem er daneben auch das Unmögliche angestrebt wissen will.

Sind Städte zu klein um durch Subvention und reichlichen Theaterbesuch eine stehende Bühne erhalten zu können, so hätten sich, je nach den Umständen, die Behörden von drei bis sechs solcher Städte in ihrem Arrangement dahin zu einigen, daß sie in der schon erwähnten Weise gemeinschaftlich durch Zusammentritt eine Theaterdirection erwählen, jede eine entsprechende Räumlichkeit mit Inventar zu den Vorstellungen herrichten und je nach dem Antheil ihrer Mittel und nach der Größe des Publikums die Saison unter sich mit verschiedener Zeitdauer so wechseln lassen, daß die Truppe immer beschäftigt und somit immer versorgt ist. Wenn daneben die Wandertruppen zu deren eigenen Besten durch Verweigerung von Spielerlaubniß, die sie in kleinen Orten, ja sogar Marktflecken, nachsuchen, aufgelöst werden, so befreit man dadurch den Schauspielerstand von vielerlei Elend und Unglück.

Es ist schon früher einmal durch den deutschen Bühnenverein und auch durch einzelne Persönlichkeiten der Vorschlag gemacht worden: von Seiten der Regierungen und doch wohl mit Hilfe des Bundes ganz Deutschland in Theaterdistricte einzutheilen und es so einzurichten, daß mit Ausnahme der Hofbühnen alle übrigen der Organisation und Leitung des Staates anheimfallen.

Gewiß ist diese Idee wohlgemeint; man könnte allerdings nach einem gouvernementalen Schema die Bühnen vollständig gesetzlich reguliren, wie man eine Schule, eine Academie, ein Ar-

beitshaus, oder ein sonstiges Institut regulirt. Auch würde es das Rascheste und Bequemste sein, indem man sich mit einem Schlage das Alles von den Staaten fundamentiren, octroyren und regieren ließe, woran eigentlich der gesammte Culturgeist bauen soll, nur vom allgemeinen Willen, das heißt: von der Gesellschaft, vom Gesetz und dessen formellem Vertreter, dem Staate, unterstützt.

Würde sich aber das freie Kunstleben der Bühne in einer rein büraukratischen Beamtenorganisation vortheilhaft, practisch und unabhängig selbstbewußt entwickeln können? Ich glaube diese Frage könnte nur durch naive Unwissenheit oder Ironie aufgeworfen werden. Wir haben hie und da in Deutschland, und zwar nicht eben selten, im Regime des Cultus Dämmerungs- und Dunkelheits-Epochen durchgemacht, unter denen sich die Theater noch kläglicher befunden haben würden, als die Universitäten und Schulen sich factisch befanden. Es hat in unseren fünfunddreißig Staaten nie an beschränkten Unterrichtsministerien und solchen dazu passenden Räthen gefehlt, denen die Kunstpflege ein höchst überflüssiges Buch mit sieben Siegeln war. Sollten diese Männer im Aussterben begriffen sein? Es wäre zu patriotisch und dankenswerth, um glaubhaft zu sein.

Wollte aber ein Staat wirklich die Reform der Bühne nicht blos unterstützen, sondern selbsteigen in die Hand nehmen, so ließe sich ohne die Wahl und Constituirung eines unparteiischen, aus freien, unabhängigen Capacitäten bestehenden Sachverständigengerichts eine derartige Durchführung durchaus nicht denken. Ich behaupte aber, man würde ein solches Comité in manchen Ländern gar nicht erwählen, denn ein altes Beamtenvorurtheil läßt oft den Verstand mit dem Amt verwechseln, auch bei solchen Fragen,

zu deren Prüfung außer der fehlenden Fachkenntniß auch nicht einmal die gehörige Zeit vorhanden ist; überhaupt ist dies ein Gegenstand, zu dessen Entscheidung selten die Fähigkeit einer einzelnen Person aus anderer Sphäre hinreichen wird. Man hat es Indifferentismus gegen die Würde und Bedeutung der Kunst genannt, doch ich glaube, es war kein unrichtiger, sondern ein feiner Tact, der die Regierungen bis jetzt abhielt, auch dieses Gebiet förmlich zu uniformiren. Selbst in Frankreich, wo man sich auf Theaterpflege legte, hat man dies nie im eigentlichen Sinne des Worts versucht.

Hebung der Schauspielkunst. — Theaterschulen. — Pflichten der Presse.

Von großer dringender Wichtigkeit wäre nun ferner die Anlage von Theaterschulen.

Die gute alte Schule der Schauspielkunst ist im raschen modernen Leben und Treiben mehr und mehr verloren gegangen. Es gehörte früher eine harte Prüfungszeit dazu, sich an der Bühne zu solider Geltung der Künstlerschaft emporzuarbeiten und der Dienst von der Pike an war dabei selbstverständlich. Dieses stufenweise Klimmen brachte viel gründliche Technik mit sich, und die älteren Mitglieder achteten die jüngeren erst, wenn sie etwas Tüchtiges gelernt, nicht wenn sie blos Glück hatten. Ich will die widrigen Schicksale nicht loben, die mit jener früheren Carrière in Verbindung standen und nicht hierher gehören. Ich will auch nicht sagen, daß neuerdings solche Schicksale und ein erfolgloses, wenngleich talentvolles Ringen nicht mehr existirten.

In Summa aber ist in unseren Tagen die Theaterlaufbahn

für Schauspiel, Oper und Ballet ziemlich geglättet und man sorgt oft, daß ein stolzes Ziel von dem Anfänger sprungartig erreicht wird. Ich erinnere nur beispielweise an die drollige Art, wie man erste Sängerinnen zu machen pflegt: ein kühnes speculatives Elternpaar, ein hübsches stimmbegabtes Mädchen, ein berühmter Lehrer, ein einflußreicher Protector, ein erstes Auftreten, womöglich bei einer renommirten Bühne und natürlich in einer Hauptpartie, und fünfzig Zeitungsreclamen, die so arrogant sein müssen, daß sie unglaublich sind, um dann am sichersten geglaubt zu werden, — diese Dinge finden sich nicht zu schwer zusammen, und — die Primadonna ist fertig! Freilich kann sie noch nichts, als diese eine und noch drei fragliche Rollen; gewöhnlich pflegt sie auch nie etwas Ordentliches zu lernen, weil sie das Lernen selbst nicht gelernt hat; ja endlich wird sie höchst selten aufrichtig der Kunst dienen, denn sie ist nicht auf deren Boden, sondern auf dem der Speculation groß geworden; aber die Hauptsache ist doch erreicht: sie hat einen Namen und vor Allem 3000 Thlr. Gage, Spielhonorar und sechs Monat Urlaub.

Allerdings geht es beim Schauspiel nicht so rasch. Doch ein leichtfertiges, rein naturalistisches Studium ist nur allzutief eingerissen, und die bequemen Verkehrswege, Hilfsmittel der Presse und Bühnenagenturen machen es für angehende Künstler verführerisch, ihren weihevollen Beruf in eine profane Industrie zu verwandeln. Man gastirt fast ohne jeden Zeitverlust in den entferntesten Gegenden, und der Mangel an tüchtigen Kräften ist so groß, daß der Abschluß eines Engagements für die Gäste wenig Schwierigkeiten macht. Ich kenne ein paar große Hofbühnen, die seit mehreren Jahren zwei gute Repräsentanten für die Fächer der ersten Liebhaber und ersten Liebhaberin suchen.

Die eine Bühne hat jetzt ihren Zweck mangelhaft erreicht, die andere — gedenkt ihn noch zu erreichen!

Untersuchen wir, ob solchen Uebelständen nicht abzuhelfen ist.

Man hat schon lange den sehnlichen Wunsch nach Theaterschulen ausgesprochen, und es sind eigene Schriften über diesen Gegenstand erschienen. Ich will daher kurz sein, denn ich kann die innere Einrichtung solcher Schulen, als zu viel Raum erfordernd und zu trocken pädagogisch, hier nicht näher erörtern.

Vor Allem scheint mir Vereinfachung das beste Mittel, um den Zweck möglichst bald zu erreichen. Wenn wir nur vorläufig für ganz Deutschland erst eine Theaterschule zu ungefähr hundertfünfzig Eleven haben, so wäre das für den Anfang genügend und das gute Beispiel würde bald Nachfolge und dadurch für den Bedarf eine entsprechende Ergänzung finden.

Das Natürliche ist nun, daß die Theaterschule oder Schulen lediglich von den Theatern, und nicht etwa von andern zusammengebettelten Mitteln erhalten werden oder gar der Regierung zur Last fallen sollen. Die Theater sind es, denen sie zunächst den größten Vortheil gewähren, allerdings sowohl den Provinzial- als Hofbühnen. Jene würden jedoch in Bezug auf Unterstützung, die doch verhältnißmäßig normirt sein müßte, nicht eben leicht unter einen Hut zu bringen sein, und in der That wird ihnen auch das Geben schwerer, solange die Städte gegen sie noch nicht die Pflicht angemessener Subvention erfüllt haben. Viel leichter wird es den reichlich unterstützten und in jeder Beziehung besser gestellten Hofbühnen, und man sollte hoffen, daß diese zu der Einsicht und Einigkeit zu bringen wären, durch einen gegenseitigen Zusammentritt eine erste Theaterschule zu gründen.

Einstweilen würden die Kosten zur Miethung und Herrichtung eines Locals gleich dadurch gedeckt werden, daß jede Hofbühne eine Benefizvorstellung zu diesem Zwecke gäbe. Wenn zum überbleibenden Plus im nächsten und zweitnächsten Jahr noch ein solcher Cyclus von Benefizen hinzukäme, so könnte sich das Institut bereits im vierten Jahre eines prächtigen, eigenen Gebäudes erfreuen.

Eine solche Bildungsanstalt, die gewissermaßen ein Product aller Hofbühnen wäre, und deren Erhaltung schon durch ein halb bis ein Procent von dem jährlichen Einnahmeetat dieser sämmtlichen Theater glänzend bestritten würde, müßte natürlich an einem bestimmten Orte stabil verbleiben, und Berlin, Dresden München oder Wien möchten sich als die passendsten Plätze empfehlen. Ein von allen Hoftheatern gewähltes Sachverständigen-Comité, dessen Mitglieder keineswegs den Bühnen anzugehören brauchen, hätte die Theaterschule einzurichten, zu reguliren, kurz mit allen ihren nothwendigen Specialitäten ins Leben treten zu lassen. Das der Cassenverwaltung des Instituts etwa zufließende Plus ließe sich entweder alle zwei Jahr an die Theater zurückzahlen oder viel besser noch zu Erweiterungen der Anstalt benutzen. Die Direction derselben muß von den Bühnen direct ganz unabhängig sein, auch von dem Hoftheater, das sich in ihrem Domicil befindet; dadurch und durch specielle Statuten ließen sich die zu befürchtenden Uebelstände vermeiden, daß von einem solchen an Ort und Stelle befindlichen Theater die besten Zöglinge des Instituts mit Beschlag belegt würden. Die Direction müßte verpflichtet sein, demselben Sachverständigencomité, dem die Gründung übertragen war, und das sich aus sich selbst heraus bei Todesfällen oder sonstigen Ausscheidungen durch die

vorzüglichsten Notabilitäten Deutschlands ergänzen kann, aller ein oder zwei Jahre Rechenschaft abzulegen. Dieses Kriterium würde dann eine Veranlassung zu etwaigen Verbesserungen des Instituts ganz von selbst mit sich bringen.

Wenn ich sagte, daß die angedeutete Rente eine glänzende Kostendeckumg ermöglichen würde, so wäre dies in der That sehr wünschenswerth, denn wenn man auch, ähnlich, nur in anderer Form als auf der Universität, von den Eleven ein jährliches Honorar verlangen müßte, so bliebe es doch auch Pflicht, viele talentvolle aber arme junge Leute beiderlei Geschlechts gratis ausbilden zu lassen; nicht sowohl die Humanität als der Vortheil des Kunstzweckes macht dies nöthig.

Da überall, besonders bei uns in Deutschland, ein sehr großer Mangel an tüchtigen Künstlern und Künstlerinnen für das Ballet herrscht, so ließe sich mit der Theaterschule auch eine besondere Abtheilung für die kunstgerechte Ausbildung des Solotanzes verbinden. Obgleich eine solche Theaterakademie zum letzten praktischen Studium eine eigene Bühne haben muß, so wird es doch den Gründern nicht schwer werden, durch Institutionen und Beaufsichtigungen dahin Sorge zu tragen, daß sich bei den jungen Leute die Begriffe über das Zusammenwirken beider Geschlechter, die im übrigen Unterricht selbstverständlich zu trennen sind, auf dem Theater nicht verwirren.

Die Hofbühnen werden es nun allerdings eigenthümlich finden, daß lediglich sie zu einer solchen Theaterschule den Zuschuß zahlen sollen, während doch auch die Stadttheater einen Gewinn durch die herangebildeten, sich über ganz Deutschland vertheilenden Zöglinge hätten. Indeß habe ich schon erwähnt, daß die Provinzialbühnen und zweiten Theater in großen Resi-

denzen bis jetzt mehr belastet als begünstigt sind; wenn ihnen die Städteverwaltungen eine Subvention feststellen, werden diese auch nicht vergessen dürfen, ihnen die Verpflichtung zu irgend einer Procentzahlung für die deutsche Theaterschule aufzuerlegen, und man wird dann in der Lage sein, zwei bis drei Theaterschulen zu gründen, wodurch der gesammte Personalkräftebedarf befriedigt werden kann. Vorläufig aber hätten von der einen Theaterschule doch die Hofbühnen den meisten Nutzen, da die herangebildeten jungen Kräfte immer am liebsten bei ihnen ein Engagement suchen würden.

Wenn irgend eine Hofbühne sagt: für den beträchtlichen Beitrag, den wir der Akademie entrichten sollen, können wir immer ein Mitglied mehr engagiren und mancherlei Versuche zur Bereicherung unseres Personals machen; so sind das zwar Worte, aber sie zeugen nicht von Sachverständniß. Ich will nur einiges vom Segen der Theaterakademien hervorheben.

Zunächst empfängt man junge Künstler, die in der allgemeinen Intelligenz und in den nöthigen Hilfswissenschaften wohlentwickelt, daher im Stande sind, den literarischen oder musikalischen Charakter ihrer Aufgabe und die Würde ihres Berufs überhaupt zu begreifen. Sie sind mit den Gesetzen der Aesthetik vertraut gemacht, an ein gründliches Einstudiren und an einen Vortrag gewöhnt, der nur der Poesie, der Sache und nicht der Person dient, und man hat alle jene schwer wieder abzulegenden Manierirtheiten von ihnen fern gehalten, die durch einen wilden Naturalismus und durch das böse Beispiel schlechter Umgebungen und niedriger Virtuosenkniffe sich so leicht in den sich selbst überlassenen Kunstjüngern festsetzen. Auch auf die Wahl eines passenden Rollenfachs hat man sie hingewiesen, und ein reines

Deutsch, eine correct gebildete Sprechweise oder eine edle gesunde Gesangsschule, verbunden mit einer noch unverdorbenen Persönlichkeit muthen den Zuschauer so frisch als hoffnungsvoll an. Es stehen so junge talentvolle Leute vor uns, — denn talentlose werden von der Akademie ohne Nachsicht entlassen — deren schöne Begeisterung noch nicht durch widrige Schicksale getrübt oder in die finsteren Bahnen unglückseliger Leidenschaften hinabgelockt und dort verdunkelt ist.

Es ist vielleicht nicht überflüssig, hier zu bemerken, daß man nehmlich nicht diejenige Begabung zu irgend einer Kunst Talent nennen darf, welche sich bei den meisten wohlgewachsenen, nicht schwachsinnigen, aber von Ehrgeiz angeregten gebildeten Jünglingen und Mädchen gewöhnlich vorfindet, sondern nur denjenigen Grad einer solchen Begabung, welcher sich unter hundert Beispielen gewöhulich nicht ein einziges Mal vorfindet und daher eine Ausnahme, eine besondere Begünstigung der Natur ist.

Wenn die Menschen diese Auffassung festhielten, so würden sie mit ihrer kläglichen Blasphemie auf das ästhetische Erkenntnißvermögen: „Es ist eine talentvolle Erscheinung!" nicht so spendabel um sich werfen. Derartige Talente, wie solche das Personal der meisten Bühnen jetzt belasten und Erlaubniß erhalten, öffentlich die von einem großen Dichter geschaffene Rolle vor tausend gebildeten Menschen durch Unfähigkeit und Arroganz umzubringen, könnte man aus allen Gymnasien und sogenannten höheren Töchterschulen ohne viel Wahl dutzendweise herausheben. Bei der jetzt gangbar gewordenen Toleranz, über Fähigkeiten zu urtheilen, braucht sich von dieser Rekrutirung Niemand zurückzuziehen, der gerade Beine, eine gesunde Lunge und eine leidliche Nase hat: nur eitel heran, er wird „eine sehr talentvolle Er-

scheinung" werden. Wenn wir irgend zweckmäßig eingerichtete Akademien für die Bühne, sogenannte Theaterschulen besitzen, so könnten dergleichen Irrthümer kaum vorkommen; denn ehe das Publikum, welches jugendlichen Unverstand und Talentlosigkeiten rücksichtsvoll aufnimmt, geurtheilt hat, werden die Lehrer einer solchen Theaterschule schon Jeden zurückgewiesen haben, der sich vielleicht sehr gut zu irgend einem andern ehrbaren Stand eignen und in diesen Sphären ein nützlicher Mensch werden würde, der aber nie berufen war, nur auf der Bühne mit dem nöthigen Geschick zu sagen: „Ich will mich hängen lassen, wenn ich nicht glaubte, daß mehr in mir wäre, als ich dachte!"

Jedenfalls haben wir durch solche Institute die Aussicht, mäßig begabte mit Thätigkeit erfüllte Naturen zu einer möglichst individuellen Ausbildung gebracht zu sehen, da dem angehenden Bühnenkünstler ein langer und rauher Pfad durch richtige Anleitung sehr gekürzt und geebnet und auch die kleine Kraft zu einer Tüchtigkeit hingeführt werden kann, die sie jetzt wegen tausend Hindernissen und Zufälligkeiten nur selten erreicht.

Dies Alles ist ein unberechenbarer Gewinn für die wahre Kunst und muß deshalb auch ein Gewinn für jedes Theater sein, welches auf den Namen eines Kunstinstituts wirklich Anspruch machen kann.

Als secundär nützlich sei noch angeführt, daß durch den an guten classischen Werken herangebildeten arbeitslustigen Zuwachs der Theaterakademien die oft extravagant lächerlichen Gagenforderungen und sonstigen Künstleransprüche allmählich auf ein vernünftiges Maß moderirt werden würden. Das wäre zwar vorerst nur für die jüngeren Kräfte geltend und weniger wichtig als Anderes; doch es überzeugt vielleicht die Hoftheater am

besten, daß sie durch die Erhaltung einer Theaterakademie sogar noch sparen.

Natürlich würden die Bühnen künftig ganz von selbst am liebsten solche Künstler engagiren, die an einer Theaterschule gebildet sind. Nie aber dürfte es, auch wenn mehr als eine Akademie existirt, zu dem bureaurkatischen, auf Atteste und Zeugnisse basirten Brauch kommen, daß Andere ausgeschlossen werden sollen. Wissen und Können muß immer seines Erfolges werth sein, gleichviel, wie und wo es erworben wurde.

Nicht minder bedeutungsvoll in seinem Segen für die Kunsthebung und Culturentwickelung im Allgemeinen würde sich die möglichste Reinigung und Nationalisirung des deutschen Theaterrepertoirs erweisen.

Wohl sind wir glücklich über jene minorenne Abhängigkeitsperiode hinaus, in der unsere Bühne ausschließlich von französischen Uebersetzungen lebte; doch es werden, gleich einer Satire auf den gesunden Geschmack und auf die Musterwerke, die für seine Aufrechthaltung geschaffen wurden, immer noch viel zu viel leichtsinnig werthlose französische Effecthaschereien wie Böcke durch den Kunstgarten des Theaters getrieben, und es hat sich bei uns selbst eine industriöse Schaar namentlich ein bis zwei actiger Lustspieldichter gebildet, welche die flüchtige Technik der pariser Komödie nachahmen und ihre Raffinements so auf die deutsche Muse übertragen, daß die frische Gestalt auf Taille geschnürt und zu einer Kokette gemacht wird.

Was diese rapiden Dichter schreiben, sind eigentlich niemals Stücke, die den ehrenvollen Namen eines Lustspiels verdienen; vielmehr sind es burleske, in das Karrikirte, Possenhafte einschlagende Situations- und Intriguenkunststückchen, die von der feinen

psychologischen Motivirung, vom einfachen Dialog, von der Lebensnatürlichkeit und Wahrscheinlichkeit der echten Komödie gar keinen Begriff entfalten. Ihre Handlung geht nicht wie bei dieser aus den Charaktern, sondern ganz unbekümmert um diese aus dem Recept hervor, welches sich der Autor zur Erzielung seiner wohlfeilen drastischen Wirkungen gestellt hat. An Erfindung fehlt es dabei oft gar nicht; sie ist im Gegentheil häufig nur allzu reich, indem man bedauern muß, daß sie leider für die Wirklichkeit eine Unmöglichkeit bleibt. Die Autoren bedenken nicht, daß jede noch so komische Pointe auf der Bühne nicht blos zu einer Albernheit, ja sogar zu einem Schattenfleck wird, wenn sie auf Voraussetzungen beruht, die sich nicht im Leben, sondern nur im Gehirn ihres Erfinders ereignen können. Die sogenannten Charaktere solcher Lustspiele sind in Wahrheit zu stereotypen Schablonen geworden und oberflächliche Schauspieler, die gern freien Spielraum für ihre saloppen Darstellungen haben, befinden sich bei solchen Machwerken gar nicht übel; desto übler aber befindet sich dabei die Schauspielkunst.

Was ich hier vom modernen Lustspiel angedeutet habe, ist auch in seinen Fehlern größtentheils auf das neuere bürgerliche Drama übergangen. Auch hier ist es vorherrschend Styl bei den routinirtesten und beliebtesten Autoren geworden, Alles leicht zu nehmen; man liefert „Harmloses" und will auch in der That „harmlos" und „anspruchslos" sein; doch auf die Absicht kommt es nicht an, sondern auf die Wirkung: der Wolf, welcher die Lämmer verspeist, thut dies an und für sich auch ganz „harmlos" „anspruchlos" und ohne Schuld, — aber was hilft es den Lämmern?

Wie nachtheilig müssen nun die Früchte sein, welche die

Schauspielkunst von diesen gesunkenen Zuständen erntet? Jene Künstler, die sich durch schwache Producte und nebenbei noch ganz besonders durch zahlreiche Possen mit der Frivolität einer virtuosen, par Force ihre Aufgabe lösenden Darstellungsmanier vertraut gemacht haben, fühlen sich natürlich in strengen classischen Werken nur noch selten wohl. Es fehlt ihnen das Behagen der Ungenirtheit, der bequeme Schlafrock des Kunstgebahrens, mit welchem sie über die Bretter zu wandern gewohnt sind. Ein geübter Kenner achte darauf, in welcher Weise an wirklich großen Bühnen, sogar an Hoftheatern die Lustspiele von Shakespeare, Lessing, Molière dargestellt werden, und er wird die nachtheiligen Einflüsse begreifen, die wie Kammräder in einander fassen.

Und die moderne dramatische Production?

Sie ist sehr abhängig von dem Anblick, den das Leben und Treiben auf der Bühne gewährt. Auch die besseren Producenten richten sich unwillkührlich nach dem üblen wie guten Geiste, der die dramatische Kunst ihrer Gegenwart beseelt; sie denken beim Schreiben ihrer Rollen an diese und jene Künstler und deren Manier, und somit gehn auch hier die schädlichen Wirkungen Hand in Hand.

Viele von den Einrichtungen, welche ich hier als wünschenswerth besprochen habe, würden direct und indirect sehr viel zur Veredelung der Schauspielkunst beitragen. Es müssen sich zu einem solchen Zwecke natürlich alle dabei betheiligten Kräfte verbinden: die Bühnenleiter, die ausführenden Künstler, die Dichter und die dramaturgischen Schriftsteller oder Theaterkritiker.

Sehr groß wird dabei die Aufgabe für die letzteren sein, und um sie richtig anzudeuten, wollen wir sagen, die Aufgabe der Presse überhaupt. An die Presse wird man sich zu wenden haben,

um sie zu einer würdigen Auffassung all dieser wichtigen Fragen zu veranlassen und für die gute Sache die unberechenbaren Einflüsse der öffentlichen literarischen Meinung zu erobern.

Die oft vorgeschlagene Gründung eines größern gediegenen Theaterorgans würde zwar, wenn sie sich realisiren ließe, manchen Segen stiften. Doch wird sie nie die für den Zweck nothwendige weite Tragkraft gewinnen. Nur den beliebteren politischen Zeitungen ist dieser vielverzweigte Nachdruck der Kraft eigen. Ihnen ist auf's wärmste ans Herz zu legen, daß sie den Schutz der Autorenrechte, die Reform des Bühnenwesens, die Hebung der Schauspielkunst, die Veredlung des Repertoirs für culturgeschichtlich wichtig und folgeschwer genug zu erachten haben, um in ihren Spalten laut und immer lauter die Stimme dafür zu erheben. Ihnen muß es zur Ehrensache werden, daß sie dem Bühnenleben in ihren Feuilletons einen gebührenden Raum widmen und alles auf das Theater Bezügliche nur von sachkundigen, nach möglichen, aber dabei immer idealen Zielen strebenden Autoren besprechen lassen und jedes anonyme Recensententreiben als eine lichtscheue, größtentheils auf Unkenntniß basirte und deshalb vorlaute, wenn nicht böswillige Agitation auf's strengste verbannen. Wer für das, was er in diesem Gebiete zu sagen hat, nicht mit seinem Namen einstehen will, durch dessen Schweigen wird gar nichts verloren sein als ein gewisses Quantum Makulatur.

Diese wird bis jetzt leider am häufigsten geliefert, denn viele große Zeitungen machen sich wenig daraus, wer gerade über die Bühnenangelegenheit und über dramatische Dicht- und Tonkunst schreibt. Die letztere erleidet dabei den meisten Schaden, weil das mögliche Gegengewicht ausschließlich musikalischer Zeitungen gleich Null ist. Die Theatercorrespondenz pflegt bei politi-

schen Blättern in den Händen langjähriger, durch Anciennetät einflußreich gewordener Mitarbeiter zu liegen. Umfangreiche Localorgane, die auch viel nützen könnten, ebenso die Wochenblätter von mehr belletristischer Natur oder wissenschaftlich populärer Colportage haben zwar häufig die Bühne zu einem ziemlich stehenden Artikel in ihrem Feuilleton erhoben; doch junge, unreife und oft anonyme Kräfte oder vielmehr Schwächen sind es in der Regel, die hier Mißverstand und Uebelwollen, gemischt mit einigen scharfsinnigen Bemerkungen, ablagern.

Daß daneben von den journalistischen Theaterorganen wenig Heil zu erwarten ist, geht aus der Stellung dieser Blätter hervor. Allerdings haben einige Gutes erstrebt und erstreben es noch; die meisten aber sind blos ein Handwerkszeug für Theateragenturen. Es liegt klar zu Tage, daß sie ihrem Mutterinstitut ein Beinchen stellen würden, wenn sie plötzlich anfingen, zum Besten der Sache die strengste Unparteilichkeit zu üben. Man muß dies nicht verlangen, denn es kann Niemand mit denselben Mitteln der Kunst dienen, mit welchen er der persönlichen Indrustie dienen will, mit einem Wort: ein Ding, welches zur Anwendung gegen Bühnendirectoren, Künstler und dramatische Producenten eine gute Daumenschraube, ohne Ansehung der Gerechtigkeit, sein will, wird schwerlich zu gleicher Zeit für ein Licht zur Aufsuchung der Wahrheit, ohne Ansehung der Person, gehalten werden wollen. Diese Organe muß man also ihrem Treiben überlassen.

Dagegen wird es der deutschen Literatur, wenn es ihr wirklich heiliger Ernst ist, nicht schwer werden, mehr oder weniger bald auf die gesammte Presse zu Gunsten einer allgemeinen Bühnenreform zu wirken.

Wenn die deutsche Kritik die Verwaltungen der Theater ohne jede persönliche Rücksicht und ohne alle kleinlichen Nebenzwecke scharf ins Auge faßt, so werden diese nicht lange mehr andere Bahnen verfolgen können als die ihnen von ihrer Pflicht vorgeschriebenen. Gegen die öffentliche Stimme ist kein dauerndes Auflehnen möglich. Sie ist die größte Macht in unserer Zeit, der sich selbst alle Minister und Fürsten beugen müssen.

Die Einführung eines allgemeinen Theatergesetzes wird nur durch einsichtsvolle, der Sache freundlich und warmgesinnte Regierungen mit Hilfe des Bundestags zu erzielen sein. Ueber dieses an sich zu weit führende Kapitel will ich nur bemerken, daß man die französischen Reglements beachten, aber auch in ihren Lücken verbessern muß.

Hauptsächlich hat die Presse auf ein vorzugsweise deutsches Repertoir zu sehen. Daß die Kenntnißnahme der hervorragenderen, für die Zeit charakteristischen dramatischen Producte unserer Nachbarn interessant bleibt, versteht sich von selbst; ebenso die Pflege solcher ausländischen Schöpfungen, welche einer gesunden Classicität angehören. Die gewöhnlichen Tageserzeugnisse aber mögen lediglich in den Ländern, für deren Bildungsstand sie geschrieben sind, verbraucht und nicht dazu benutzt werden, den deutschen Geschmack entnerven und bis zum ästhetischen Delirium tremens demoralisiren zu helfen.

Für die moderne vaterländische Production werden diese Bemühungen belebender wirken, als man in vielen Kreisen denkt. Man kann der dramatischen Literatur der Gegenwart, wie ich schon erwähnte, kein hohes Zeugniß ausstellen; aber sie ist, schon durch politische Zustände in ihrer poetischen Lebensfreudigkeit bedrückt, mehr von den übeln Bühnenverhältnissen zurückge-

schreckt als unfähig zu nennen. Ich täusche mich gewiß nicht über die Mangelhaftigkeit der Stücke, die heute geschrieben werden. Unter der großen Zahl von hundert und einigen siebenzig, welche mir in nicht langem Zeitverlauf zugesandt worden sind, befinden sich freilich nicht viele, die ich möchte aufführen sehen; wol aber habe ich an deutschen Bühnen viele müssen aufführen sehen, die zu den allerschwächsten unter jener Auswahl gehörten, während viele der besseren noch vergeblich auf ein Einstudiren warten. Es wird unsern Autoren schwer, ein gutes Stück zu schaffen; es wird ihnen aber oft noch schwerer ein gutes Stück anzubringen, namentlich an Hoftheatern, welche sich der Oeffentlichkeit gegenüber hierin, wie in allen Stücken, am unverantwortlichsten fühlen und leider auch am unverantwortlichsten benehmen. Wie compromittirend ist das indifferente Schließen beider Augen gegen Tüchtiges, dem nur die Protection, dieses Zeugniß vorhandener Ungerechtigkeit, fehlt! Jener Indifferentismus ist der Schirm, unter dessen Dämmerung die Intrigue und Kabale ihr Wesen aufs Beste treiben können.

Es wird immer nur die Presse sein, durch welche den edleren Bestrebungen der Poesie und Musik den Bühnen gegenüber zu ihrem Rechte verholfen werden kann, — wohl zu bemerken aber die Presse, welche sich rührt, nicht die, welche schweigt und Halbheiten bemäntelt.

Allgemeine Association zur Altersversorgung und zur Sicherstellung der Wittwen und Waisen.

Aber es ist noch etwas anderes Hochwichtiges mit Hülfe der Presse zu gründen, etwas, welches der Literatur und Kunst erst einen materiell soliden Boden sichert. Ich meine die Errichtung

einer für ganz Deutschland berechneten Association zur Altersversorgung und zur Sicherstellung der Wittwen und Waisen. Hier gilt es eine große That, und ich glaube, sie kann gethan werden, wenn die Vielheit Kopf und Herz genug hat, sich zur Einheit zu concentriren.

Die alte unverschämte Ansicht: das Genie entwickele sich beim Darben am besten und die Poesie müsse ein Kind der Schmerzen sein, ist die Erfindung egoistischer Gutschmecker, denen die Kunst als ein interessantes Experiment zur Vertreibung ihrer Langenweile erscheint, und die um so romantischer zur Verdauung ihrer gesegneten Mahlzeit angeregt werden, wenn sie eine Lectüre zum Nachtisch haben, bei deren Schöpfung der Dichter beinahe verhungert ist. Man muß es Denen, welche die Noth nicht kennen, zu gute halten, wenn sie dieselbe loben und pikant finden: die Gefangenen in Cayenne wegen des vielen Gewürzes zu beneiden, wollen wir lieber als ein Zeichen von Dummheit, denn von Bosheit anerkennen.

In Summa hat sich die Welt darüber geeinigt, daß dem Genie oder Talent ein gutes Loos von Herzen zu wünschen sei.

Aber erst dadurch, daß man, so weit es möglich ist, den Künstlern und Autoren ein geordnetes Leben sichert, welches von keiner zu fraglichen oder gar materiell unglücklichen Zukunft für ihr Alter oder für ihre dereinst verlassene Familie bedroht ist, erst dadurch wird man ihrem Geiste Halt, Harmonie und ruhige Erhebung geben, — lauter Zustände, welche nöthig sind, um sich für ideale Schöpfungen zu begeistern. Ihre Ausführung gebraucht Zeit und Kraft einer friedlichen Seele, es verbindet sich aber damit fast niemals eine rentable Speculation.

Ingenium kann man freilich den betreffenden Persönlich-

keiten durch solche Institutionen und eine gesicherte Lebensstellung nicht verleihen.

Ich sage aber: es fehlt gar nicht in dem Grade an Begabungen, wie es den Anschein hat. Der Nothdrang, fortwährend speculiren zu müssen, läßt nur den inneren Gehalt höchst selten zur gesunden naturgemäßen Entwickelung kommen. Es können blos noch Wenige ihrer freien Neigung, ihrer inneren Begeisterung folgen; sie dürfen sich, um leben zu können, nicht mehr von der Wahl ihres Gefühls und ihres eigenen Geschmacks leiten lassen, sondern müssen der Mode, der Tagesrichtung, dem momentanen Bedürfniß des Publikums folgen und oft ihre bessere Ueberzeugung mit einer frivolen Manierirtheit vertauschen, um zu gefallen.

Müssen sie?

Nein, sie müssen nicht, denn Lessing sagt sehr wahr: „Kein Mensch muß müssen"; aber es fehlt oft den Besten der Muth, getreu den idealen Principien, voll Todesverachtung dem Kampfe mit dem Schicksal entgegenzugehen. Und läßt sich der Sieg ertrotzen? Leider nicht, denn es gehört dazu nicht nur Kraft und Selbstverleugnung, die man zuweilen mit „Familienverleugnung" übersetzen kann, sondern auch das Glück mit all seinen hundert Launen.

Existirte diese Bedrängniß nicht, wie könnten dann wol ausgezeichnete Geister, die wahrhafte Bildung besitzen und unzweideutige Beweise von Talent gegeben haben, so fade kokette Journalartikel schreiben, so hohle charakterlose Theaterstücke verfassen, so unendlich unerfreuliche Romane dichten! Sie schreiben einen Band über den andern und bringen es oft jährlich bis auf sechs.

Etwa aus inneren Drang?

Keineswegs! So leichtfertiger Art ist bei an sich tüchtigen Naturen der productive Drang nicht; er geht immer zugleich auf das Tüchtige, auf die Liebe zur Sache, auf die sorgsame Ausführung hin und richtet sich mehr auf die Qualität als auf die Quantität. Nur die Nothwendigkeit, immer Neues schaffen und dadurch verdienen zu müssen, wendet sich dieser bedenklichen Quantität zu; die innere Anschauung ist selten und erst nach langer Uebung in diesem traurigen Geleise so herabgekommen, dies zu thun.

In der That würden die modernen deutschen Schriftsteller und Componisten auch nur in seltenen Fällen Rückhalt genug finden, um den Weg langsamen, soliden Schaffens sorglos einschlagen zu können.

Jene bekommen ihre Werke, gleichviel, ob sie gut oder mangelhaft verfaßt sind, so gering honorirt, daß selbst vier Bände jährlich nicht hinreichen, einen anständigen Haushalt zu sichern.

Bei den Tondichtern ist das Mißverhältniß noch ärger; die Thatsachen leiten hier in das Gebiet des Galgenhumors hinüber. Ich will diese das Menschenrecht verletzenden Zustände hier nicht weiter verfolgen und nur auf die Literatur einigen Bezug nehmen.

Die Verleger sind bei unserer Art und Weise des Buchhandels gar nicht im Stande, die lächerliche Niedrigkeit der Honorare durchgreifend zu verbessern. Seit längerer Zeit haben viele anerkannte Autoren von beliebten Namen mir die Einsicht in ihre literarischen Contracte und Abschlüsse gewährt, weil es mit zu meinen culturgeschichtlichen Plänen gehört, seiner Zeit über diese sociale und literarische Frage etwas Ausführliches zu veröffentlichen, welches der Facta und Beispiele bedarf und durch diese

manches gerechte Erstaunen erregen, freilich aber auch manches Verlagsgeschäft, welches sich eine Protectionsmiene zu geben weiß, unangenehm und tief einschneidend berühren dürfte. Vorläufig will ich nur sagen, daß sich, die ganz unbekannten Schriftstellerarbeiten, Dilettantenzeitverluste und Erstlings-Gänseblümchen abgerechnet, das Honorar, welches in der gesammten deutschen Literatur durchschnittlich gezahlt wird, pro Band nicht einmal auf 100 Thlr. ziffert. Man könnte aber eine Menge Werke von sehr gefeierten Autoren anführen, bei denen das Honorar für drei bis vier starke Bände zwischen 400—600 Thlr. betragen, also noch nicht die Hälfte der Jahresbedürfnisse einer Familie gedeckt hat. Zweite Auflagen erlebten diese Werke nicht häufig, so vielen Anklang sie auch fanden.

Wo sollten nun die Verfasser daneben wol die Zeit hernehmen, um noch eine wenigstens gleiche Summe für freilich besser honorirte Zeitungsartikel zu gewinnen, wenn sie sich nicht durch Flüchtigkeit ihres Schaffens ihre Mühen abkürzten? Ja, wovon sollten sie endlich im Alter leben und was könnten sie ihren unglücklichen Erben hinterlassen, suchten sie nicht durch ein immerwährendes ruheloses Schaffen ein kleines Plus zu erstreben, das freilich nie ausreichend ist, aber doch den Erwerber in etwas tröstet durch den moralischen Trost: seiner Kraft genug gethan zu haben, — wenigstens quantitativ, da zum Qualitativen die Ruhe fehlte.

Ich führe diese Details nur an, um den Uneingeweihten einen Einblick zu gewähren. Es wird Keinem einfallen, dieses Treiben ganz zu entschuldigen oder gar zu loben; aber man kann nicht umhin, es aus den Verhältnissen natürlich zu erklären. Ehedem, als das Leben mit seinen Ansprüchen noch einfacher, die materielle

Existenz billiger war; ja als die Literatur noch weniger als ein Stand und Lebensberuf betrieben wurde, machten sich jene Mißstände weniger fühlbar. Gegenwärtig ist die Literatur eine complicirte Sphäre, die ihren Mann zwar mit seiner ganzen Zeit und Kraft in Anspruch nimmt, aber ihn dafür nicht entsprechend ernährt. Dasselbe Misère, unter dem die novellistische, epische, lyrische, ästhetische Literatur leidet, trifft natürlich auch die dramatische.

Was aber die dramatischen Künstler der Bühne anlangt, so ist es bekannt, welcher ungesicherten Zukunft sie und die Ihrigen häufig entgegengehen. Zwar giebt es für sie bereits mehrere Pensionsanstalten, doch nicht überall und somit nicht ausreichend.

Jene Sorgen für das Alter und für das Wohl der überlebenden Familien müssen sich nun die Autoren, Componisten und ausführenden Künstler durch das erwähnte Versorgungsinstitut nach Möglichkeit zu mindern suchen.

In Frankreich ist bereits seit dem Jahre 1840 durch den Baron Taylor eine ähnliche Association gegründet worden, die den besten Anklang und Fortgang fand.

Es würde thörigt sein, hier über die Formirung eines solchen Instituts specielle Vorschläge zu machen. Sie könnten nur gewonnen werden, wenn man die reichen Erfahrungen der Lebensversicherungsanstalten zum vergleichenden Anhalt nimmt und bewährte Männer der Praxis hierin nicht zur Berathung verschmäht. So viel steht aber fest, daß allein durch die größte Ausdehnung die größtmöglichsten Vortheile zu erzielen sind, denn je mehr Personen theilnehmen, je sicherer ist es, daß die Ueberlebenden, welche im Alter auf Unterstützung Anspruch machen dürfen, auch die Erben von vielen solchen Mitgliedern sind, die vor der

Zeit einer Unterstützung starben. Aehnlich ist es im Bezug auf Wittwen und Waisen; Die Theilnehmer, welche unverheirathet und vor Erreichung der hilfsbedürftigen Veteranenperiode mit Tode abgehen, erleichtern der Anstalt die Zahlungspflichten an Bedürftige.

Es ist ferner als Ermuthigung zu erwägen, daß eine solche Association durch die Legate reicher Freunde dieser Idee, durch Benefize, Vorlesungen, Procentabgaben von Tantièmen und Gastspielen, akademische Unterhaltungen, Lotterien und dergleichen in kurzer Zeit einen Capitalfonds zusammenbringen könnte, welchen sich eine gewöhnliche Lebensversicherungsgesellschaft nie zu verschaffen vermag. Deutschland hat ungefähr siebentausend Bühnenkünstler, und nicht minder groß ist die Zahl der Schriftsteller und Musiker. Natürlich würden sie alle und nicht blos die auf das Theater Bezug habenden Autoren einzuladen sein; ja es wäre sogar zu erwägen, ob nicht auch die verschiedenen Genossenschaften der bildenden Künstler zum gleichen Vortheil aller Parteien herangezogen werden müßten; sie sind eines solchen Trostes ebenso bedürftig, der das annäherungsweise ergänzt, was der Staat nur einzelnen zu einer Anstellung gelangten Talenten gewähren kann. Je größer die Zahl, desto niedriger lassen sich die Beiträge normiren.

Die bekannten Versuche, welche wir in ähnlicher Art bis jetzt in Deutschland gehabt haben, sind zum Theil an einer zu engen Exclusivität in der Anlage, zum Theil an dem kleinlichen Geiste deutscher Uneinigkeit und Spaltungssucht gescheitert.

Nur dadurch, daß man sich einer großen edlen Idee hingiebt, wird man sie zum Siege führen, nicht aber dadurch, daß man sie bemäkelt.

Das moderne deutsche Drama unter dem Einfluß verschiedener Vorbilder.

Spanisches Drama und unsere romantische Phrasenpoesie.

Die dramatische Poesie, welche das lebendigste und directeste Kind ihrer Zeit ist, hat von jeher sehr verschiedenartige Richtungen eingeschlagen. Man kann einige davon als bahnbrechende Wege bezeichnen, welche noch immer auf viele Jünger und auf den Geschmack des Publikums ihren leitenden Einfluß bewähren.

Es gehören dahin das alte Shakespeare'sche und ein Theil vom neueren, englischen Theater; das der Spanier und Franzosen, letzteres bis auf die neueste Zeit; endlich unsere eigenen deutschen Dichtungen Lessing's, Göthe's, Schiller's, mit Einschluß dessen, was einige Mit- und Nachstrebende, besonders aber auch Iffland und Kotzebue, dazwischengestellt und gegenwärtige Dichter in den letzten Decennien als eklektische Versuche unternommen haben.

Das für seine Zeit und in seiner Art ziemlich schematisch und sogar fein durchgebildete Lustspiel der Italiener übte keinen sehr bemerkenswerthen Einfluß auf die deutsche Bühne aus, denn was in dem alten wiener Lustspiel zu Anfang dieses Jahrhunderts daran erinnert, ist das zu einem städtischen Weichbildamusement

concentrirte Conglomerat aus allem Möglichen. Die italienische Comödie hat dazu nur hin und wieder die Einführung komischer und typisch gewordener Volksfiguren beigesteuert.

Es sollen die hier angedeuteten Theaterrichtungen in Nachfolgendem eine charakterisirende Beleuchtung finden — ein Unternehmen, das fragmentarisch bleiben muß, um nicht in zu großer Ausführlichkeit des Fachwissenschaftlichen zu erstarren.

Die Betrachtung eines unhaltbaren, überlebten und auf falschem Fundament stehenden Bühnengenres wirft auf seine lebensfähige Nachbarschaft mittelbar schon das hellste Licht, und so wenden wir uns zuerst zu dem alten spanischen Drama, da von einem neuen nicht die Rede sein kann. Haben sich doch überhaupt die deutschen Bühnen so viel und so fruchtlos bemüht, das spanische Theater wieder für uns lebendig zu machen, so wie man denn auch kürzlich an mehreren Orten ernstlich bestrebt war, dies mit Nachdruck zu thun. Es ist im Großen und Ganzen schade um Zeit, Mühe und Kraft, die man mit dieser antiquarischen Liebhaberei blindlings verschwendet.

Ich sage blindlings, denn fragen wir uns: woher es kommt, daß nach Anschauung fast aller spanischen Stücke sowohl der Laie als der specielle Literaturfreund sich gezwungen fühlen, so ganz kalt und theilnahmlos außerhalb der gegebenen Poesie stehen zu bleiben?

Die Antwort ist ziemlich einfach.

Nur in sehr geringem Maße wird die allgemeine Antipathie gegen das klassische Drama der Spanier durch die verschiedene Nationaleigenthümlichkeit der Menschennatur bedingt, welche uns mit dem nordischen Gedankenelement, mit den ähnlichen Gefühlsströmungen und der originalen Charakteristik des Briten

verbindet, von südlicher Leidenschaftlichkeit und der klimatischen Temperamentsfärbung des Spaniers aber mehr abtrennt. Dieser oft angeführte Grund würde durch vergleichsweise Herbeiziehung anderer nicht dramatischer Poeten der romanischen, respective spanischen Literatur und durch eine psychologische Betrachtung dessen, was auf die Menschenseele überhaupt wirkt und nicht wirkt, leicht auf sehr Weniges reducirt werden.

Die wesentlichste Veranlassung liegt dagegen in der Fremdartigkeit und Verschiedenheit der Intention, in den Motiven, in den poetischen Principien, und die Opposition unserer Zeit gegen die spanischen Dichtungen wird mit der von aller Ueberlieferung abstrahirenden Aufklärung der letzten Tage immer heftiger hervortreten. Der Pygmäensturz der anlehnenden Romantiker ist vorausgegangen. Dieser war mit wenigen Ausnahmen ein totaler und traf Inhalt und Form.

Auch die Abneigung gegen die spanischen Dichtungen — keineswegs aber Dichter — hat es nicht nur mit der ewig wandelbaren Hülle zu thun. Sie kommt aus dem innern Herzensleben der Zeit und des Volks und ist eine heilsame rächende Reaction dreißigjähriger romantischer Vorstellung und unklarer, verehrender Lüge, die von Wenigen ausgebrütet, von servilen Verhältnissen begünstigt und nach dem vorangegangenen Convertit der Aristokratie von der Menge gefühllos nachgebetet wurde.

Im Shakespeare herrscht das ewig Wahre, das rein Menschliche, das Urgefühl der Seele. Es leitet und adelt den Gedankengang und waltet mit usurpirter, natürlicher Hohheit Allem vor. So findet das Wort dieses Dichters sein unsterbliches Echo in der Brust der ganzen Menschheit, besonders bei den empfindungs- und auffassungsfähigen germanischen Nationen, deren Universalität

die Geistesfähigkeiten aller andern übersieht und in sich einschließt. Der erhabene Brite kann nie veralten, er bleibt, indem er Dichter der Wahrheit ist, zugleich Dichter der Welt und aller Zeiten, so lange es denkende Menschen giebt. Lopez de Vega, Calderon und alle andern Spanier aber sind nicht allein nur Dichter Spaniens, nein, sie sind lediglich Dichter innerhalb der Grenzen ihres Jahrhunderts und seiner Lebensconfession. Wohl gehört ihre Geistesgröße auch andern Zeiten an, aber sehr selten die Form, in der sie dieselbe überlieferten.

In ihren Werken herrscht ein Nationalelement über alle übrigen Empfindungen und Rechte der fühlenden Menschheit. Dies Element ist das der äußern Ehre, der stolz leidenschaftlichen, aristokratisch hohlen Rikterehre. Dieses Cavalierprincip, das mit dem Galanteriedegen auf pathetischem Kothurn einherschreitet, leitet und tyrannisirt mit conventioneller und traditioneller Macht alle andern Empfindungen und poetischen Motive. Es entfremdet das gesunde Gefühl gegen Eltern, Freunde und Geliebte, kurz gegen Alles, was ihm in der Schöpfung heilig. So wendet es das Menschenherz um, tritt es mit Füßen, zerstückt es mit grausam kalter Consequenz und klebt es endlich in der Genugthuung eines verblendeten point' d'honneur mit dem Blute des ermordeten Naturrechts wieder zusammen.

Nicht selten kommt bei solchem Beginnen die äußerliche Ehre mit der wahren, innern, mit dem Menschenadel, in den lächerlichsten Conflikt. Die Spanier schilderten zuweilen Könige, die erhaben sein sollen, bei denen sie aber nicht ahneten, was sie in ihnen für einen nichtigen, im sittlichen Sinne ehrlosen Charakter hingestellt haben. Man hat dies oft die feine Ironie der Poeten genannt; aber mit Unrecht in den meisten Fällen: es war die

verschrobene Anschauung der Poeten. Der König stand in ihren Augen so hoch, daß er so niedrig handeln konnte, wie nur denkbar, es schadete ihm nie. Er war vom Gewissen entbunden und seine angestammte Majestät von Gottes Gnaden gab ihm das Privilegium zur beliebigen Befriedigung seiner Leidenschaften. Nächst dem Könige, oder passender gesagt dem Tyrannen, erfreuten sich die Großen des Reiches dieses willkürlichen Rechtes und mit demselben der Anbetung der spanischen Poeten, die bei ihnen natürlich die Ritterehre des physischen Muths, eine sehr gewöhnliche Tugend, voraussetzten und verherrlichten.

Auch jene großen Dichter waren somit in dem Allgemeingeiste ihrer Zeit befangen; und will man auch behaupten, sie standen nicht in, sondern über ihrer Zeit, — gut denn, so waren sie über ihre Zeit befangen.

So erschuf sich das spanische Nationalelement jener verkehrten Anschauungen, die reiche Begabung der dramatischen Dichter unglücklich nährend, in deren Werken eine historische Apotheose der menschlichen Unfreiheit und der damaligen Begriffsbefangenheiten und Sitten, die man oft Unsitten nennen muß.

Interessant ist für uns und unsere Tage die Betrachtung dieser Verewigung, bei der so viel Erhabenheit, so viel schöpferische Poesie, so viel drastische Situationsmalerei, so viel Reiz, Gluth und Liebenswürdigkeit in episodischen Einzelheiten mit untergeflossen und wieder im Genusse daraus abzulösen sind. Ein ganz verfehltes Beginnen wäre es aber, unserer Gegenwart jene Dramen als sittliche und poetische Wahrheiten darbieten zu wollen. Nur ein in romantischen Selbsttäuschungen überspannter Jüngling könnte vielleicht einen lebendigen Zugang zur vorwaltenden Begriffswelt dieser Ehrendramen zu entdecken glauben.

Geklärtere Naturen aber werden es bedauern, daß Lopez und Calderon in einer Periode geboren wurden, in der sie die gesunde Gefühlsweise ihres edlen Herzens nicht selten zur Lüge und tyrannischen Unnatur umwandeln mußten. „Der Stern von Sevilla," „der standhafte Prinz," „der Arzt seiner Ehre," zählen zu den schrecklich schönen Marksteinen dieser Verirrung. Ihre oft so poetisch phantastische Vollgestalt liegt in den formellen Hüllen und veralteten Vorurtheilen ihrer Zeit eingesargt.

Zu den wenigen Stücken, welche ganz oder theilweise eine Ausnahme bilden, gehören „Donna Diana" dieses ideale, ewig jugendliche Lustspiel und „das Leben ein Traum." Mit vollem Recht verdienen diese Dichtungen von allen Theaterfreunden beachtet zu werden.

Letzteres Werk zählt nicht allein keineswegs zu den historischen, sondern überhaupt nicht einmal zu den möglichen Dramen. Es hat einen rein allegorischen Sinn und giebt luftige dramatische Symbole für den Geist eines realen Inhalts. Die Charakterzeichnung ist nicht die des Individuums, sondern die der Gattung. In diesem Drama kämpft die ungebundene Freiheit gegen die traditionelle Macht und willkürliche Fessel des bestehenden Weltganzen. Statt daß das Alte, wie oft, an dem jungen berechtigten Oppositionsprincip zu Grunde geht, löst es sich hier verklärend in demselben und kommt mit ihm zur humanistischen Versöhnung.

So muß denn, beiläufig bemerkt, die künstlerische Auffassung des Ganzen und die Darstellung der einzelnen Rollen vorwaltend eine symbolische Schablone, weniger aber eine personelle Wirklichkeit sein, weil sonst das Kunstwerk von der Höhe einer philosophischen Tableaurfolge in die seichte Niederung einer materiellen Thatsache herabgezogen wird.

Wenn es sich eine Bühne zur Aufgabe macht, dann und wann aus dem zweifelhaften Schatz des spanischen Theaters ein Werk hervorzuheben, so ist es nöthig, sich dabei von den Verherrlichungsstücken der damaligen hohlen Zeitsitten und des Ceremoniels fern zu halten. Dagegen sind jene vereinzelten Dichtungen der Spanier zu wählen, bei denen im heitern oder ernsten, im realen und bildlichen Gewande die rein menschlichen, ewig fortdauernden Interessen unseres Lebens zu Grunde liegen, und ein romantischer, oft mit religiösen Bigotterien vermengter Nebel nicht alle klare Gestaltung der Thatsachen unsicher umschleiert.

Die deutsche Literatur, die vermöge ihrer vermittelnden Weltstellung an alles Fremde, zumal wenn es bedeutend ist, immer den innigsten Antheil nahm, hat sich von jeher viel mit der dramatischen Poesie der Spanier beschäftigt, und es konnte nicht fehlen, daß sie davon, wenigstens indirect, beeinflußt wurde.

So war es denn die oft unkörperliche und in der Handlung unrealistische, illusorische Manier Calderon's, welche in ihrer mißverstandenen, vagen und antidramatischen Allgemeinheit; in ihrem schönen figurenreichen Bombast der Worte; in ihrer epischen, auf der Bühne zerfließenden Breite der Charakterschilderung vorzüglich zur Zeit der deutschen romantischen Schule ihre sich hingebenden Nachbeter fand, obgleich sich diese ihres Weges oft selbst nicht bewußt waren.

Geister, denen es bei einem allgemeinen poetisirenden Drange schwer wird, das gegenwärtige Leben den strengen Forderungen der Wahrheit und Wirklichkeit gemäß für das Theater zur Erscheinung zu bringen, werden sich immer zu Dem hingezogen fühlen, welches wir herkömmlich, wenn auch nach dem Wortbegriff fälschlich, das Romantische nennen. Die traditionelle Be-

zeichnung will damit nicht das Romanische merkmalen, sondern das uns in ferne Zeiten und Länder entrückte, mit schroffen Contrasten aufgesteifte Leben poetisch fühlender, womöglich malerisch herausgeputzter Menschen, welche niemals waren und sein werden, in deren Inneren sich aber unsere Interessen gleichsam typisch abspiegeln und ein ungefähres Echo finden. Gewöhnlich wird zu diesem Zwecke in die Ritterzeiten zurückgegangen, zu der verschiedenartigen Nachbarschaft des Käthchens von Heilbronn und der altdeutschen Abenteuerhistorie, worin der für dieses Genre reichbegabte Friedrich Halm Bedeutendes geleistet hat; zuweilen schuht man auch irgend eine alte Sage mit modernen Bedeutungen vor, oder man setzt, wie dies Mosenthal in der „Deborah" that, eine kleine philosophische Idee in einen sogenannten historischen Rahmen, der wieder weiter nichts ist, als eine undenkbare romantische Illusion.

Am meisten sind die Talente des inhaltleeren Pathos und der schönen Salbung dieser sich an das spanische Drama indirect anlehnenden Richtung ergeben gewesen.

Wir wollen auf sie Rücksicht nehmen, denn ihre Werke sind die täuschenden, farbenprächtigen Wucherpflanzen der Bühne.

Zu jeder Zeit giebt es in der Literatur eine gewisse Gattung pathetischer Phrasenkönige, unter denen allerdings nur diejenigen Beachtung und Interesse erwecken, welche nicht nachgemachte, sondern geborne Phrasenkönige, das heißt also wahr und unverstellt sind. Wahr und unverstellt, insofern sie eine Selbstüberzeugung von ihren Schöpfungen haben und ihrer innern Empfindung zwanglos Folge leisten.

Sie sind aber alle nur declamatorische Gefühlsproducenten. Sie speisen nicht den Kern mit oder ohne die Schale, sondern die

Schale ohne den Kern, geberden sich aber dabei, als ob sie lauter Inhalt zwischen den Zähnen hätten, und denken es auch wirklich. Sonst haben sie weiter keine Naivetät. Ihr Zustand, ungestört von ernüchternder Selbsterkenntniß in schönen Erregungen zu schwelgen, ist gar nicht zu verachten. Sie gleichen Betrunkenen, die niemals den Katzenjammer bekommen. Und doch hat die Sache ihre traurige Seite. Die Natur ist unerbittlich und grausam; da sie es ohne Katzenjammer nicht thun will, so bekommen ihn nicht die Berauschten, sondern leider diejenigen, welche den Rausch derselben hingebend mit ansehen: Wir nämlich. Wir befinden uns nicht wohl nach dem Genusse eines solchen Drama's und grollen dem Poeten, der uns matt und ohnmächtig, statt frisch, elastisch und lebenskräftig gestimmt hat.

Für Tausende von schlechtem Geschmack sind diese Productionen sehr gefährlich. Weil sich ihre Verfasser über sich selbst täuschen und an sich glauben, so täuschen sich auch Andere über sie und werden gläubig. Um wie viel angenehmer und bequemer ist es auch, statt wirkliche Ideen und wahrhafte Gefühle nachzuempfinden, lieber mit salbungsvoller Weihe um die Gedankenarbeit herumgeführt zu werden! Das Publikum wird hierbei gehandhabt wie ein unmündiger Herrscher, vor dessen Kinderohr man die geringfügigsten Dinge feierlich im Staatsrath erwägt, wodurch er sich einbildet, es handle sich um etwas Bedeutendes und er regiere schon wirklich mit. Auch gewöhnt er sich dadurch, selbst nicht gern zu denken oder thätig zu sein.

In ein ganz ähnliches geistiges Trägsein, wobei man doch formell in Galla ist, versinkt das Publikum durch das hohle Phrasendrama. Der Rock gilt für den Mann, der Schein für das Wesen. Daß ihn die Meisten dafür gelten lassen, ist natür-

lich, weil die begabtesten Vertreter dieser Gattung nur absichtslose Falschmünzer sind und ihre Zinnthaler für baares Silber halten. Da sie Selbstachtung besitzen, so geben sie ihren Erzeugnissen durch liebevollen künstlerischen Fleiß oft jene Rundung und Solidität, die ein Recht auf Beachtung hat. Außerdem fesseln sie den Zuschauer durch dessen Sucht zur Romantik und zu grellen Gegensätzen, zwei Erscheinungen, die sich am besten mit der Unwahrheit solcher Werke vertragen, weil sie selbst unwahr sind: die Romantik gestattet nachlässiges Motiviren, denn sie liegt außerhalb der Wirklichkeit und ihr blauer Nebelschleier erlaubt, daß die Dame „Poesie" darunter sehr salop angezogen sei. Schroffe Contraste aber scheint die Natur nur zeigen; thatsächlich zeigt sie blos Uebergänge und schroffe Contraste sind daher in den meisten Fällen auch poetisch unwahr.

Schaden solchen romantischen Phrasendichtern nun in den Augen der Menge diese grassen Gegensätze? diese gesuchte Wahl der Stoffe?

Mit nichten, sie bringen Procente.

Das Verfahren der Autoren geht dabei ganz mit dem schlechten Geschmack Arm in Arm. Dieser schätzt das Weitentlegene, Sonderbare und liebt das Grelle. Hiervon ziehen die Phrasendichter Vortheil. Ihre Phantasie können sie jeden Augenblick in's weit entlegne Land der Fabel führen, ihrer Sprache jeden Moment schwülstige Bilder entlocken und ihr Herz von gepolsterten Reden überfließen lassen. Irgend einer Person des Dramas wird der kokette Heiligenschein der irdischen Reinheit und Duldung übergeworfen, wie eine Zwangsjacke, die der Autor hinten zubindet. Nun kommt das Opfer auf die Schlachtbank des Schicksals, und die Tortur der Rührung geht für den Zuschauer an.

So dreschen diese edlen Dramatiker auf dem geduldigen weichen Gemüth des deutschen Publikums Kameeldisteln aus. Es wird den gebildeten Lesern und Theaterfreunden leicht werden, hierhergehörige größere nnd kleinere literarische Kräfte selbst aufzufinden die sich solcher Sünden schuldig gemacht haben und es noch bis heute thun. Die Muse derselben trägt keine natürliche, frische, sondern nachgemachte, selbsterfundene Phantasieblumen im Haar. Uebrigens hat sie eigentlich kein Haar, wohl aber eine Perücke, und ist auch keine echte Muse, sondern eine kokette verwünschte Prinzessin, Namens „Marionetta“ mit einem Uhrwerk statt des Herzens in ihrer wächsernen Brust.

Shakespeare'sche Anregungen.

Zu jenen Erscheinungen bildet der unverwüstliche Vollwerth des englischen Drama's den erfreulichsten Gegensatz. Die Shakespearesche Poesie, der Höhenpunkt des britischen Theaters, ist so bekannt, daß darüber nichts Erschöpfendes mehr zu sagen bleibt. Mit Recht darf England stolz sein in dem Bewußtsein, der Menschheit den größten Dichtergenius gegeben zu haben, von dem die Annalen des Menschengeistes etwas wissen. Die ganze gebildete Welt wird allmälig theilnehmen an dem Genuß jenes erhabenen Lichtglanzes, je nach dem Verhältniß der universell gewordenen Erkenntniß der Intelligenz. Doch diese Theilnahme kann in den weiteren Kreisen nur eine sehr gemessene, schwache sein, denn trotz der verflossenen dreihundert Jahre sind die meisten Länder europäischer Civilisation noch nicht bis zur allgemeinen Bekanntschaft mit dem Geiste Shakespeare's emporgedrungen. Mehreren wird es auch niemals umfassend möglich sein, dieses

begeisternde Glück zu genießen, da der anders geartete Genius der romanischen Sprachen, welcher wie jeder Literaturcharakter nur der Ausdruck vom Fühlen und Denken seiner Nationen ist, diesem Ziele dauernde Hindernisse in den Weg stellt. Ein günstigeres Resultat werden künftig bei fortschreitender Bildung die slavischen Sprachen zulassen. Die Biegsamkeit ihres Gemüthsreichthums erlaubt es, daß ihren Völkern eine Brücke der Gedankenoffenbarung zum hohen sittlichen Ernst, zur idealen Seelenerhebung der Shakespeare'schen Poesienwelt dereinst hinüber geschlagen werde. —

Eine Nation ist es aber, die schon jetzt sagen kann, sich in das geistige Anrecht an Shakespeare mit der englischen theilen zu dürfen.

Diese Nation ist die deutsche und jenes Anrecht hat sie sich durch das tiefste, liebevollste Eindringen in die Schöpfungen des Briten ehrlich erworben. Die Forschungen, die richtigen Auffassungen, ja die reinsten Entzückungen, welche die Werke des Dichters hervorgerufen haben, möchten sich diesseit und jenseit des Oceans die Waage halten und wenn es keine andere Veranlassung im dunkeln Egoismus der Geschichte gab, so war dies die einzige und die würdigste, über welcher, wie über einem leuchtenden Opferaltar, der Bruderstamm dem Bruderstamme zum tiefsten Seelenbündniß die Hand reichte.

Der ungeheure Antheil, den seiner Zeit die englische Nation an der Entfaltung des Drama's nahm, erleichterte es sowohl Shakespeare, als seinen großen Vorgängern, innerhalb der vollkommen kindlichen Naivetät der Production stehen zu bleiben. Ein solcher Reichthum der Naivetät wird in einem erhabenen Genius immer den richtigen Standpunkt der Kunst festhalten, und

erkennen lassen, daß das Poetische nur im allgemein Menschlichen beruht. Nicht eine ästhetische Erkenntniß, sondern ein glücklicher Instinkt, der alle Producenten ersten Ranges leitete, sagte dem Shakespeare, daß man sich die Begriffe edel und unedel, häßlich und geschmackvoll, schön und wahr nicht in philosophischen Schulen zu kaufen brauche, sondern daß sie jeder in der eigenen Brust trage. Als ein Elementargeist ließ er sich ferner nie wesentlich tyrannisiren von manierirten und particularistischen Ansichten in der Religion, in der Politik und im socialen Zeitbewußtsein. So blieb er fern von allen Bornirtheiten des Fanatismus. Er fühlte unbestreitbar, daß das höchste Schöne mit dem Sittlichen in Eins zusammenfällt und daß die Dichtung, welche nach wahrer Schönheit und schöner Wahrheit der poetischen Wirklichkeit streben soll, diese nicht geben kann, ohne zugleich das Ethische mit zu verherrlichen. Dadurch kam er niemals auf den irrthümlichen Standpunkt herab, die Poesie zur Dienerin bei der Ausführung sittlicher Principien zu machen und so beide Factoren, Poesie und Moral, von einander zu trennen. Die Poesie selbst war ihm letztes Ziel, und indem er es mit echt poetischen Aufgaben zu thun hatte, waren diese auch wahrhaft sittliche. Was daher Ulrici, Gervinus, Rötscher und andere geistvolle Interpreten bei Betrachtung Shakespeare'scher Dramen über die philosophischen Ideen und sittlichen Tendenzen sagen, welche der Dichter in jedem seiner Stücke streng, wie ein Rechnungsexempel durchgeführt haben soll, muß als eine wohlmeinende didaktische Liebhaberei jenen Kritikern zu Gute gehalten werden. Sie setzt irrthümlich ein profanes Schaffen voraus, wie es die wahre Kunst nicht kennt, obwohl dasselbe dem Autor von Abhandlungen sehr zweckdienlich ist: nämlich die Beweisführung von Principien und

Theorien mit Hülfe von Beispielen und von poetischer Beredsamkeit. Die Musen und Grazien sind sich aber in ihrem Beginnen Selbstzweck und lassen sich nicht dazu bereitwillig finden, um zu Nützlichkeitsbauten des Gedankens Richtschnur und Winkelmaß herbeizutragen.

Shakespeare wollte uns vor Allem nur Menschen und menschliche Handlungen dramatisch darstellen; und aus den gegen einander kämpfenden Charakteren, die ihn fesselten, sowie aus den historischen Vorlagen und novellistischen Stoffen, die seine Phantasie entzündeten, ergaben sich die Handlung und die poetische Grundidee gleichsam als ein chemisches Resultat freier Krystallisation von selbst.

Was ferner die politische Färbung Shakespeare'scher Stücke anlangt — wenn überhaupt dieser entweihende Ausdruck für ein echtes Kunstwerk gestattet ist — so hat man festzuhalten, daß dieser Dichter weder für Aristokraten, noch für Demokraten, überhaupt für keine bestimmte Menschenklasse und Partei, sondern nur für die Menschen schrieb. So wie seine Charaktere auf dem Boden der realen Wahrheit stehen, d. h. wie er weder absolut gute, noch absolut böse Menschen, sondern nur solche schilderte, in welchen, wie in denen des wirklichen Lebens, die verschiedenartigsten Eigenschaften, Sünden und Tugenden vertreten sind, so stand auch seine vorurtheilsfreie Weltanschauung auf dem allgemein menschlichen Boden, d. h. auf dem Urgrund aller Zeiten.

Ein so mittelpunktliches und gesundes Erfassen der höchsten Fragen kann niemals veralten, denn es schöpft seine Antworten nicht aus der wechselvollen Richtung und formellen Schule, vielmehr aus dem ewig sich gleichbleibenden seelischen Inhalt der Poesie. Die Philosophie mit all ihren Tiefen und Untiefen,

Wahrheiten und Irrthümern ist erst das selbstständig ausgebildete, verständig spitzfindige Kind der Poesie. Ihr neigte sich Shakespeare in ihrer Lostrennung von der Mutter nur vorübergehend, gleichsam im neckenden Gedankenspiele zu, und bewahrte sich dadurch vor den Opfern, die jedes philisophische System dem gesunden Sinn seiner Jünger tyrannisch abfordert. Die Resultate des Shakespeare'schen Denkens schöpften ihre Dauerhaftigkeit aus dem lebendigen Buche der Erfahrung, das im idealeren Sinne immer wieder die Offenbarung der Poesie ist. —

Es ist ein ebenso wahrer als wohlfeiler Ausspruch, daß keine von Shakespeares hauptsächlichsten Dichtereigenschaften je von einem andern Poeten wieder erreicht wurde, besonders die Gewalt der Seelenmalerei. Durch drei, vielleicht noch nicht genügend in's Auge gefaßte Eigenthümlichkeiten möchte er aber vorzugsweise isolirt stehen.

Shakespeare ersetzt nämlich durch die Reden seiner Nebenpersonen die Wirkung des griechischen Chors nicht nur vollständig, sondern zwanglos und natürlich, da er diesen wirkungsvollen, aber künstlichen und selbst in der antiken Tragödie nicht immer lebenswahren Apparat ganz überflüssig zu machen weiß. Dies geschieht, indem er eben jene Nebenpersonen die logisch und nothwendig im Publikum über die scenische Action aufsteigenden Betrachtungen aussprechen läßt. Dadurch wird der Zuschauer gleichsam mithandelnd; sein durch die mächtige Erregungskraft der Poesie gefesselter und gefolterter Sinn fühlt sich ab und zu wieder *entfesselt* und erleichtert. Dies schützt gegen Abspannung und Lethargie und giebt der Seele einen höheren, aber gesunden fieberlosen Pulsschlag.

Zweitens versteht es nur Shakespeare, im Fragmentarischen

die Phantasie zu befruchten und doch zugleich den Verstand durch klaren Tiefsinn, mit strenger Hinweglassung der Detailarabesken des Scharfsinns, erschöpfend zu befriedigen. Hierin liegt ein unendlicher Vortheil: denn nur eine fragmentarische Ausmalung ist für das Drama gestattet. Jede fernere Erörterung nach der Breite statt nach der Tiefe hin wirkt episch und daher antidramatisch. Dieselbe findet sich bei Shakespeare nicht, sonst aber bei allen Bühnendichtern und unter den Heroen derselben nicht selten bei Schiller und Göthe. Sehr mit dem Studium der klassischen Bildung beschäftigt und von ihr influirt, folgten sie auch wohl hierin unbewußt dem Beispiele der antiken Tragöden, die freilich ein begründetes Anrecht auf lange Empfindungsanalysen und deklamatorische Reden hatten. Ihr Drama schloß die Handlung aus und legte sie hinter die Scene, beschäftigte sich also im Bezug auf Thaten wesentlich mit psychologischer Nachempfindung oder mit innerer Vorbereitung zur Action.

Endlich wählt Shakespeare in den gewaltigsten und ungeheuerlichsten Momenten immer den directesten und einfachsten Ausdruck. Nur ein Dichter, der blos sein natürliches Gefühl, nie aber die unnatürliche geschraubte Schulästhetik fragt, ja der sich nie darum kümmert, ob von Lectüre übersättigte Narren seine Worte trivial oder erhaben finden werden, kann so kühn sein, dies zu wagen. Die neuen Poeten haben das Schicksal, immer neu sein zu wollen und leider auch zu sollen. Sie möchten gern zur Abwechselung die blaue oder grüne Farbe der rothen oder weißen Rose loben, und doch wird man die realen Dinge uud inneren Empfindungen unserer Seele immer so nennen müssen, wie sie in der Wirklichkeit sind. Dies thut der englische Poet, und da er fühlt, daß das menschliche Gemüth im Sturme der höchsten

Leidenschaft keine Zeit hat, nach künstlichen Bildern und Gedankengängen in einem harmonisch schönen Periodenbau zu suchen, so ist seine Rede hier kurz, interjectiv und lyrisch, wie denn der erhabenste Ausdruck starker Seelenbewegungen stets lyrisch bleiben wird. Ja und noch mehr: Shakespeares feiner Tact läßt nie da Gedanken und Reflexionen auftreten, wo nur Stimmungen wirken müssen, und umgekehrt, — ein aus jedem einzelnen Fall hervorgehendes psychologisches Gesetz, gegen welches die meisten Dichter sündigen.

Diese drei dichterischen Fähigkeiten erscheinen vielleicht manchem Leser nicht unerreichbar. Imposante Dimensionen aber gewinnt der Gegenstand unserer Betrachtung, wenn man erwägt, daß bereits hundert andere Aesthetiker auftraten und noch auftreten können und werden, die jeder mit entschiedenem Glück drei andere seltene Eigenschaften des Dichters an's Licht ziehen. So sind seine Werke unerschöpflich, wie die Kunst und Natur selbst. Wenn uns im Gebiete des Schönen irgend Etwas zu Verehrung, Dankbarkeit und Andacht erheben und mit Begeisterungsschauer erfüllen kann, so ist es die Wahrnehmung, daß der Weltgeist in Shakespeare einen Genius erschaffen hat, der von ihm geweihet wurde, solche Thaten wie die vorhandenen zu vollbringen! Uns bleibt dieser Größe gegenüber nur das Erstaunen, der Antheil der Unmündigen und Schwachen. —

Wollte man nun speciell untersuchen, was unser deutsches Drama von den Einflüssen des Shakespeareschen für Nutzen zog, so würde sich ergeben, daß wir durch dasselbe eigentlich alles Große, Gewaltige und Echte empfangen haben, so weit man dies überhaupt bei eigener Originalität durch das läuternde Beispiel von außen her gewinnen kann.

Alle diejenigen deutschen Dichter aber, welche in früherer oder späterer Zeit sich durch eine sclavische Nachahmung Shakespeare's zu adeln glaubten, haben sich herabgezogen. Sie legten des Helden Rüstzeug an und schritten in den Kampf. Da ihnen indeß jedes einzelne Stück zu groß und außerdem nicht mehr nach dem berechtigten Bedürfniß und Geschmack ihrer Zeit war, so gewährten sie denselben wunderlichen Anblick, als wenn Gymnasiasten in alte Ritterharnische fahren und ein Turnier halten wollten. Sie mögen manche kühne Bewegung, manchen Heldenmuth in Stößen und Hieben an den Tag legen, — ihr Werk bleibt doch ein Scheinturnier, eine bloße Motion zum Privatvergnügen.

Dasselbe gilt von den Leistungen derjenigen, welche mit blinder Begeisterung die Manier Shakespeare's ausbeuteten. Schon in älterer Zeit haben wir an Mehreren, namentlich an Klinger gesehen, zu welchen geschmacklosen Mißgeburten dies führt. Auch andere Dichter waren so verblendet, dieselben Opfer zu bringen, besonders der excentrische Grabbe auf seinem stets gebäumten Pegasus mit dem kläglich zerrissenen Sprungriemen der Vernunft. Selbst Immermann war in modificirten Grade nicht frei von jener Shakespeareomanie; noch weniger der feurige und talentvolle Julius Mosen, der als bedeutender und nicht genug anerkannter Liederdichter seine große lyrische Kraft auf dem dramatischen Gebiete in dem gigantischen Shakespeare'schen Prokrustesbette auseinander trieb. Auch Hebbel hat sich durch den englischen Poeten zum Urgewaltigen, Großartigen hinspornen lassen, und da er dies nicht zu schaffen vermochte, so schuf er statt dessen das Abnorme. Alle diese Productionen leiden nicht nur an Forcirtheit und an dem Mangel an Wahrheit und harmonischer Schönheit, sondern sie sind antiquarisch und

undeutsch. Antiquarisch, weil sie eine frühere, durch die fortschreitende Weltentwickelung verwandelte Compositions- und Redeweise fortführten und so ihr eigenes Seelenleben in geborgte überlieferte Hüllen kleideten; undeutsch aber, indem sie es unterließen, sich die Vorzüge und Eigenschaften des Shakespeareschen Drama's in ihre vaterländische, sowie individuelle Sprache zu übersetzen.

Diese Kunst, oder man sollte lieber sagen, diesen glücklichen Instinkt, übten vorzugsweise nur Göthe und Schiller in der ersten Hälfte ihrer dramatischen Laufbahn; denn Lessing folgte mehr einer abstracten kritischen Erkenntniß und noch einer anderen Einwirkung, der wir bei einem Blick auf Molière begegnen werden. Einige jugendliche Reminiscenzen an Shakespeare in den „Räubern," in „Götz von Berlichingen" und anderen Stücken abgerechnet, blieben aber die zuerst Genannten auf ihrem eigenen Naturell und auf ihrem heimathlichen Urgrund, ihrer Nationalität, fest stehen. Sie lernten von Shakespeare manche Winke seiner Kunst, wie das historische und bürgerliche Drama zu gestalten sei; erfaßten die psychischen Geheimnisse der Charakterzeichnung, soweit es ihre beschränkteren Kräfte erlaubten; nahmen den lebendigen Geist des Shakespeare'schen Dialogs allgemein in sich auf und begeisterten sich für jenes Dichters factischen Hinweis, daß nur Großheit der Ideale und Intensivität der Leidenschaft ein natürlicher Hebel dramatischer Katastrophen sein kann.

Das spätere englische Theater zur Zeit Sheridan's und kurz darauf berührte unsere großen Genien nicht. Sein Ausbau wurde von tüchtigen aber verirrten Talenten auf eine minutiöse Nachahmung und Detailausführung des Gemeinwirklichen, im Lustspiel mit Hinzuziehung didaktischer Tendenzen und satyrisch-humoristi-

scher Glossen, basirt. Diese spitze Naturpinselei ward besonders für die Richtung, welche Iffland und Kotzebue bezeichnen, ebenso eine Vorschule, wie die französische Komödie, indem jene an handwerksmäßiger Erfindungskraft selbst so reichen Schriftsteller dem heiter scenischen Effect, sowie einer oft ungesunden und deswegen unsittlich gequälten Rührung zu Liebe Alles zusammenwürfelten, was ihnen an theatralischen Hülfsmitteln in den Weg kam. Doch war dieser Einfluß, der hier der Vollständigkeit wegen nur beiläufig erwähnt sei, vorübergehend. Noch weniger wirkte nach Deutschland hin der sich phantastisch übersättigende Schwung der Bühnenleistungen des genialen Byron.

In Bezug auf das Shakespeare'sche Drama kann man hingegen in allen Leistungen Göthe's und Schiller's die segensreichen Wirkungen desselben erkennen. Wenn beide in ihrem späteren Verlauf davon abweichende Productionen schufen; ja wenn eigentlich Göthe und Schiller nur in ihren ersten Stücken auf dem rechten Weg zum deutschen Nationaldrama waren, so soll man einige jener anderen Werke nicht Verirrungen nennen, sondern vielmehr Versuche: Versuche, wie sie reformatorische Geister in jeder aufbauenden Zeit machen müssen, wenn es nicht nur gilt, unbefangen zu schaffen, sondern sich zugleich auf die kritische Hochwarte des Jahrhunderts zu stellen, um über die vorhandenen Formen der Kunst eine läuternde Rundschau zu halten. Ringen und Erringen, Experimentiren und Irren sind immer zusammen vereint.

Die angedeutete Art, wie Göthe und Schiller das Shakespeare'sche Drama auf sich influiren ließen, sollte für alle anderen Dichter ein maßgebendes Beispiel sein; die anfeuernde Wirkung muß stets eine allgemeine bleiben, mit Ausscheidung jeder knech-

tischen Nachahmung und aller durch Zeit und Lebensanschauung wandelbaren Detailregeln.

Das Heimischwerden jener Meisterwerke in Deutschland erleichtert ihren bildenden Genuß. Allerdings entstand für die Bühnen dabei die täglich wieder neu beregte Frage: wie es mit der Bearbeitung Shakespeare'scher Dichtungen zu halten sei?

Man wird die Antwort so lange nicht finden, als man sie in der Ferne sucht. Sie liegt in nächster Nähe und mahnt uns dringend, an diesen Dichtungen so wenig als möglich zu thun. Dies „Wenigthun“ besteht in einer Vereinfachung des Scenenwechsels, einer behutsamen Hinweglassung unzeitgemäßer Episoden und im Streichen zu starker Ausdrücke, wobei übrigens jede Prüderie zu meiden ist. Wer mehr ausführen, verschiedene Personen zusammenziehen, Scenen verstellen, Compositionen umschmelzen und der Vervollständigung wegen eigene Hinzuthat dazwischen schieben will, hat die Wahl, sich entweder als William Shakespeare oder als Johann Ballhorn zu offenbaren. Wer die Wahl hat, hat die Qual, und merkwürdigerweise wählten solche Unternehmer immer das Letztere, das sich freilich auch durch leichtere Ausführbarkeit empfiehlt: sie zogen den Ballhorn vor und zwar ganz ungenirt, denn sie glaubten nicht an die Wahrheit: wer eine Dichtung wesentlich umarbeiten, d. h. streng genommen, verändern will, muß ihrem Verfasser geistig ebenbürtig sein. —

Von allen Schöpfungen, die in der Weltpoesie aufgetaucht sind, eignet sich das Shakespeare'sche Drama am meisten dazu, möglichst oft als ein Gradmesser in die Wogen der Zeit gestellt zu werden, damit man erkenne, um wie viel die augenblickliche Fluth der Geistesbildung über oder unter Null stehe.

Den Producirenden aber kann das erhebende Vorbild jener

Werke nur mit der Bedingung empfohlen sein, darüber weder die Formen einer neuen Cultur- und Kunstgestaltung, noch ihre eigene Ursprünglichkeit zu vergessen. Alles, was geschaffen ist, hat der Glaube geschaffen, der Glaube des Wirkenden an seine eigene Naturkraft und an die Echtheit und Fähigkeit seines Strebens. Wer im Reiche der Musen mit demüthiger Hingabe an die Manier einer fremden Originalität arbeitet, erhebt und begeistert sich nicht sowohl an der Blüthenfülle des allgemeinen Parnaß, sondern nimmt daran vielmehr als armseliger geistiger Wiederkäuer seine Fütterung ein. Es wird durch ihn dort oben nicht grüner, sondern nur kahler.

Französisches Drama und Verirrungen des neuen deutschen.

Gehen wir in dieser fragmentarischen Uebersicht noch einige Schritte weiter.

Lessing's Kämpfe gegen das antikisirende französische Drama mit seinem forcirten Kothurn und seinem geschraubten Pathos sind bekannt, und zwar am bekanntesten durch ihre Siege. Nicht minder sind es die klassischen Werke, welche er selbst als bestes Mittel der Geschmacksreinigung hinstellte. Er gab der deutschen Bühne Grundgesetze und unerschöpfliche Vorbilder für eine lange Zukunft. Ausgerüstet mit einer Großheit und Reinheit der Kritik, wie sie in so allseitiger Kraft vor und nach ihm in keinem einzelnen Kopfe vereint war, daneben aber unterstützt von einem bedeutenden Schöpfungsvermögen, das durch seine echte Künstlernatur einer Potenz ersten Ranges gleich stand, löste sich Lessing die Resultate der gesammten Weltliteratur in ästhetische Erkenntnisse und Begriffe auf. Ja er verstand die geheimnißvolle Sphinx

der Kritik so meisterhaft zu beherrschen, daß er sich aus den Räthseln ihrer Analyse positive, lebendige, für das heimathliche Drama maßgebende Regeln zurückconstruirte.

Auf Wahrheit, Einfachheit, Harmonie der Composition und Deutschheit des Gesammtstils basirt, stellen Lessings Werke, vornehmlich seine dramatischen, eine wahre Akademie für die Kunstjünger dar. Jeder Deutsche, der auf dem Gebiete des Schönen etwas Tüchtiges werden will, muß in seinen Studien durch diese Akademie durchgegangen sein. Aber auch für den Schauspieler bilden seine Stücke eine solche akademische Schule. Hauptsächlich in ihr lernen die Künstler den Vollwerth des directen, ungeschminkten Ausdrucks, verbunden mit der Oeconomie des sprachlichen Accents. Hier ist die rechte Kur zu finden, welche das Fieber der Phrase, das falsche Pathos der Rede, — diese rheumatische Geschwulst des Denkens und Fühlens, — heilt und an ihrer Stelle das Wohlsein der Natürlichkeit zurückgiebt.

In Lessing's Dramen ist keine willkührliche Intention und Ausführung möglich. Der Darsteller muß Schritt für Schritt einem militärischen Commando der Logik und Psychologie folgen, weil vor ihm der Dichter dasselbe that. Und doch fühlt sich dabei der Künstler so zwanglos und frei, wie jeder nach Wahrheit und Schönheit Strebende, in den Fesseln der Nothwendigkeit. Lessing war streng genommen der einzige deutsche Dichter, der das höchste Gut, die Treue gegen sich selbst, nie durch Nebenzwecke, Episoden und all den romantischen Lug und Trug, der sich in das Technische der Poesie einschlich, irgend wie verrathen hat.

Ein Freund aller Kunstwahrheit und Lauterkeit, ein inniger Verehrer alles dessen, was wurzelecht, gesund und daher lebenskräftig, also für die Zukunft zeugungsfähig ist, mußte Lessing den

Shakespeare als das Ideal der Dichtergröße feiern. Aber noch ein anderes Theater war es, welches auf ihn indirecter und vielleicht ohne daß er sich dessen ganz bewußt wurde, einen lebhaften Einfluß übte. Ich meine die Molière'sche Bühne. Diese hat man zu berühren, wenn man die Höhenpunkte bezeichnen will, zu welchen sich die dramatische Literatur Europa's emporschwang und welche immer von werdenden Talenten im Auge behalten werden müssen.

Molière's und Lessing's Geister sowohl als ihre Kunstbestrebungen hatten vielerlei Aehnlichkeiten, so weit man überhaupt vergleichen darf.

In Beiden war die Verstandesschärfe, Lebensbeobachtung und Künstlerschaft im Verhältniß zur Phantasie, zur schönen Sinnlichkeit und zum Productionsfonds überwiegend. Beide gingen auf gewissenhafte und zugleich schöne Seelenmalerei, auf ökonomische und organische Gestaltung des Drama's, auf größte Natürlichkeit des Dialogs aus. Beide wollten nationale Emporbildung ihrer Bühne, Befreiung von den Stelzfüßen der lackirten Lüge. Vor allem lag ihnen aber daran, nicht nur eine reine, geläuterte Kunstform zu gewinnen, sondern das Theater zu einem sittlichen, auf Wahrheit und Volksveredlung hinwirkenden Institut zu erheben. Ja, und was noch mehr heißt, wenn es auch im ersten Augenblick wenig zu sein scheint, ist dies: beide Genien wollten nur das Charakterdrama. Sie wußten, daß es in Wahrheit gar kein anderes Drama geben kann.

Alle Schauspiele, welche das Leben, die Wirklichkeit, die Geschichte aufführt und vorzeichnet, sind immer nur Charakterdramen. Sogenannte Situationsstücke leben einzig und allein im Gehirn der Schriftsteller. Sie sind auf Ueberraschung und

Verwunderung, nicht auf psychologische Spannung und Bewunderung berechnet. Ihr frivoler Dienst ist dem Amüsement und nicht der Geistesnahrung gewidmet.

Wenn freilich der Zufall Schauspiele aufführte, so würden es Situationsstücke sein; wo es aber die Bestrebungen und Leidenschaften der Menschen thun, da sehen wir nicht sachliche, sondern persönliche Vorgänge und lauter Charakterdramen, abhängig vom Willen statt vom zufälligen Wellenschlage des Tages. — Es wäre hier vielleicht der Ort, den interessanten Beweis zu liefern, wie das durch Molière, wenn auch direct nur im Fache des Lustspiels, so hoch erhobene Drama von dem geistvollen, aber principienlosen Beaumarchais, sowie von seinen Nachfolgern durch deren Situationskomödien wieder zerbrochen und in irrthümliche Bahnen gelenkt wurde. Doch ist der Raum fü diese Controverse zu knapp bemessen.

Blieb Molière im Verhältniß zu Lessing in mancherlei altfränkischen, an das Schäferspiel erinnernden Zopfigkeiten befangen, so waren das doch nur sehr äußerliche Mängel, und wir müssen erwägen, daß er nicht nur in seiner eigenen, sondern auch in der allgemeinen Weltbildung um hundert Jahre rückwärts stand. Aber nicht das allein; nein, die Todtfeinde der Lessing'schen Kunstanschauung, Corneille und Racine, blühten mit ihrem Theater noch neben ihm, und ihre geschnürte Geschmacksmuse kokettirte nicht nur mit dem Reifrock der falschen Grazie und der Perrücke des Denkers, sondern auch mit berufener Schöpfungskraft, die sie wirklich besaß.

Die Bühne Molière's, für welche er seine zweiunddreißig Stücke schrieb, war ganz sein eigenes Werk, ein durch ihn als Poet, Darsteller und Regisseur so abgerundetes Institut, wie

man es anderswo kaum auffinden kann. In seinen Dichtungen waltet vor Allem wieder, wie bei Shakespeare, der Drang nach Menschenzeichnung, mit dem sich ein nach allen Wendungen klar und plastisch herausgemeißelter Grundgedanke von sittlicher Natur verbindet. Wenn auch dabei die Wirkungen der Poesie und Sittlichkeit nicht so unmittelbar und absichtslos in Eins geboren sind, als bei dem größeren und in demselben Grade naiveren Genius des Briten, so macht sich doch nie ein störend dahinter stehender deus ex machina der Tendenz geltend.

Da von Molière jeder äußerliche Hebel zum Fortbewegen der Handlung verschmäht wird und nur innerliche Motive wirken, so ist von einer erkünstelten Intrigue ebenso wenig die Rede, wie von einer effektsuchenden frappanten Schürzung und Lösung ihres Knotens. Molière führt eine Scene und ihre Entwickelung lieber mit kindlicher Gewaltsamkeit, als mit Raffinement herbei. Der drastische Eindruck, der Humor gehen aus den Gegensätzen der Charaktere und aus dem Erfassen der Sitten und socialen Zustände hervor. Nicht nur zu dem Hofleben, zu der Aristokratie wendet sich der Dichter; er umfaßt die gesammten Stände seines Volks. Carrikaturen kennt er nicht für die Bühne, denn er findet mit Recht, daß es nicht nöthig sei, die wunderlichen Gestalten des täglichen Lebens noch zu übertreiben. In der That herrscht in der gesammten wahrhaften Kunst der Erfahrungssatz, daß alle Uebertreibungen nicht treffender wirken, als solche Kugeln, welche ein hitziger und ungeschickter Schütze über das Ziel hinausschießt.

Für den Schauspieler endlich bietet Molière eine ähnliche Schule dar, wie Lessing. Seine Werke sind geistige Propyläen und seine typischen Figuren mit ihren Formen wie aus Erz ge-

gossen, müssen gleich den Lessingschen nach strengen ästhetischen Vorschriften theatralisch belebt werden.

Was Molière auch uns Deutschen durch viele seiner Stücke, den „eingebildeten Kranken," den „Geizigen," den „Tartüffe" 2c. gegeben hat, liegt schon in dem Gesagten. Die Geißelhiebe seiner Satire gegen die Verirrungen der menschlichen Gesellschaft und ihrer einzelnen Individuen sind in ihren Wahrheiten so richtig, allgemein und ewig, wie die ernsten mahnenden Worte, welche der unsterbliche Shakespeare in den zu allen Zeiten allenthalben vorhandenen Belsazarsaal der Sünde und der finstern Leidenschaften mit feurigen Flammenzügen an die Wand schrieb.

Es wäre zu wünschen, daß die deutschen Dramatiker, wenn sie sich einmal einem Einfluß von auswärts her unterwerfen wollten, das Molière'sche Drama umsichtiger zum Wegweiser genommen hätten. Und noch mehr als das: ein unendlicher Gewinn würde es auch für unsere vaterländische Bühne sein, wenn das neuere und neueste französische Drama entweder den klassischen Bahnen Molières Folge geleistet, oder wenn unsere deutsche Literatur mit Bewahrung ihrer Selbstständigkeit sich von den letztern fern und frei erhalten hätte.

Beides ist nicht geschehen und geschieht noch heute nicht.

Die Coterie der brodhungrigen und müßigen Uebersetzerzunft, gestützt auf die unselige Neigung der Deutschen zu allem Fremden, gab den materiellen Anstoß zu diesem Unheil. Die zahllosen Uebersetzungen, welche gleich in der ersten Kaiserzeit und in der darauf folgenden langen Restaurationsperiode erschienen und alle deutschen Theater überflutheten, gewöhnten das das Publikum, welches sich am liebsten nur amüsiren und par Distance durch stoffliche Vorgänge, durch dialektische Verstandes-

scharmützel und am meisten durch sinnliche Gefühle kitzeln lassen will, an eine leichtfertige Anschauung von der Dramatik. Die Kunst sank in kurzer Zeit zur äußerlichen Technik hinab, die doch für die Schaffenden nur ein Handwerkszeug sein darf. Diese Technik war allerdings eine sehr gewandte; denn sehr gewandt und blendend muß in der That jede äußerliche Fertigkeit werden, die sich von der Würde des Inhalts ablöst. Sie gleicht der glatten Hülle lyrischer Dichter, die nicht sagen, was sie sollten und müßten, sondern nur was sich ohne Unbequemlichkeit in Versen sagen läßt. Hierzu finden sie in jeder ihrer Backentaschen einen schönen klappenden Reim und in jeder ihrer müßigen Stunden eine ansehnliche eitele Dreistigkeit. Was sie schaffen ist aber freilich durch jenes heitere Oberflächlichkeitsprincip dem Producte der meisten modernen Bühnendichter ähnlich, — ein sauberes Häuflein Makulatur.

Die technische Bravour des neueren französischen Dramas wurde daher, indem sie die Principien heiliger Kunst als Ballast von sich warf, eine sehr routinirte und bestechliche. Die Production der deutschen Literatur befand sich außerdem gerade auf einem Uebergangs- und Ruhepunkte. Es fehlte ihr an großartigen dramatischen Talenten wie noch heute, und die kleineren hielten die von Lessing, Göthe und Schiller eingeschlagenen und noch lange nicht völlig ausgebauten Richtungen schon wieder für beträchtlich verjährt; eben so die Art, wie jene den Shakespeare und Molière verstanden hatten. Unsere Landsleute haben nämlich eine unglückliche Krankheit, in Kunst und Literatur immer Veraltungen zu wittern, oder sich durch auswärtige Propheten auf eine derartige Witterung hinführen zu lassen. Dies wird so lange fortgehn, bis man sich wieder neben Adam in's Paradies

setzt und einsieht, daß das Erhabene und einfach Schöne, und sei es von noch so alter Herkunft, auf den Urgrund des menschlichen Gemüths ewig erhaben und schön wirkt.

Da das französische Drama Eindruck auf die Zuschauer machte, so wollten die meisten Schriftsteller darin Unterricht nehmen. O Lernen und kein Ende! Ich glaube, wenn die guten Deutschen das chinesische, japanische und das jeden falls sehr beachtenswerthe samojedische Drama genau kennen gelernt hätten, sie würden auch daran noch lernen wollen. Wir brauchen nicht immer von Allem, was da ist, zu lernen, zumal nicht sclavisch von allem Fremden. Den in Form und Gehalt klassischen Heroen, am liebsten aber sich selbst gewinne Derjenige etwas ab, welcher productiver Leistungen fähig ist. Wurde denn von jenen Meistern nicht bereits jeder wirklich edle Weg gebahnt oder angedeutet? Ist es nicht unsere Sache, selbst hinzuzufügen und auszutragen, was sich seitdem an neuen Kunstbedingungen, Lebensphasen, Stoffen und Zeitfragen ergeben hat? Und endlich noch das Beste, um nicht zu sagen das Lächerlichste: Was bot und was bietet uns denn das moderne französische Drama so Vortreffliches dar, das zur Nachahmung der Mühe werth und deutsch wäre?

Doch ich höre schon als Antwort ein vielstimmiges lautes Geschnatter, als gelte es ein Capitol zu vertheidigen. Die Töne kommen von der künstlichen Weide des üppigen Amüsements. Dort speist man lascive Frühlingskräuter, mit Guano gezeitigt, pikant und anreizend zurecht gemacht, und denkt dabei, es sei gesunde Naturkost. Mit beredtem Munde lobt man in den französischen Stücken die liebenswürdige Nonchalance der Charaktere, als ob Nonchalance in der Charakteristik liebenswürdig und nicht viel mehr stockprügelwürdig und eine frevelnde Vernichtung der

Wahrheit wäre! Ferner die feinen Wortattaken des Dialogs, diese manierirten Arabesken der Rede, welche freilich denkfaulen Personen sehr lieb sein müssen, da Arabesken nicht in die Grundzeichnung eingreifen und der Zuschauer dabei nicht nöthig hat schließlich zu wissen, was er hörte. Nicht minder preist man die angenehmen Zerstreuungen der vielen Intriguen und Situationen und die epigrammatischen Bemerkungen, die prickelnd berühren, ohne ins Fleisch zu schneiden.

Man sollte lieber bedenken, daß die kleinliche Intriguenjagd die Wahrheit eines Kunstwerks ebenso aufhebt, als die einheitliche Harmonie desselben, und daß geistige Medicamente, welche sittliche Krankheiten heilen sollen, nicht bitter und zugleich lieblich schmecken können. Die Spielerei einer solchen Vermischung kann nur ein Gegengift gegen die Langeweile sein. Wer aber durch diese bereits blasirt und demoralisirt ist, und nicht mehr die Spannkraft hat, sich durch einen wirklichen Kunstgenuß erheben zu lassen, der genoß bereits so viel Gift, daß ihm kein Gegengift mehr zu helfen vermag.

Was nun neben der Comödie das französische Schauspiel und Trauerspiel anlangt, so fühlt man sich bei demselben bestochen durch seine stoffliche Gewalt und grelle Wirkung auf das Gefühl. Dieser Geschmack ist nicht minder verdorben und irrthümlich.

So wie es in mittelalterlicher Zeit erheiternde Sorgenbrecher gab, so ist das neuere französische Drama ein wahrer Nervenbrecher, eine gemüthzerrüttende Opiumschale, vom Dichter kredenzt, um uns krankhaft in derjenigen Stimmung fortfiebern zu lassen, welche seine rohe Phantasie aufzuwühlen wünscht auf dem friedlichen Grund unserer Seele, wo sich alle Schmerzen

und Mitleidenheiten des Lebens niedergeschlagen haben. Moderne Poetenindustrie und herabgekommener Kunstgeschmack vereinten sich in den allgemeinen Mystères de Paris zu wilder Ehe, und aus dieser ging das forcirte französische Drama hervor, welches nicht selten in der Gestalt der gequälten Proletariatstragödie auftritt. Das Ganze bleibt ein Attentat auf die Rechte der Kunst und auf die Harmonie der menschlichen Seele.

So läuft nun dies leichtsinnige Geschöpf durch die halbe Welt, um mit koketten Geberden und Loreettenthränen sich in weite Herzen durch Sinnentaumel und Abenteuerlichkeit einzuschmeicheln. Sie hat auch wirklich nicht wenige Geister verführt und zu Sympathien erweckt. Allerdings war sie und vorzüglich ihrer letztgenannten Wandlung ein Kind ihrer Zeit, das wir von Frankreichs gesellschaftlichen Zuständen empfangen mußten. Es wollte dem zum Selbstbewußtsein erwachten Elend des vierten Standes menschliche Sprache verleihen; aber es gab ihm nur die eines gekrümmten Wurmes. Es hat sich dazu der unschönsten Worte, des grellsten Schreies der gemißhandelten Kreatur bedient: es ist mit empörter Wuth krampfhaft aufgefahren, um sich in nackender Blöße mit verzerrtem Gesicht vor dem Spiegel der Dichtung zu stellen, der zugleich der Spiegel des sittlichen Gerichts ist.

Daher sieht unser beleidigtes Auge die schlimmsten Verzerrungen, die zerrissensten Zusammenstellungen. Alles ist wild durch einandergeworfen, dem Laster, sowie der gefallenen Unschuld die letzte Hülle geraubt. Wir erblicken die wüsten Schreckbilder der Verzweiflung in der Camera obscura des Jammers.

Ueberall fehlt bei diesen Stücken die poetische Versöhnung, überall die Erhebung der sittlichen Idee. Es wird den Lesern

leicht werden, sich selbst Beispiele zu dieser Richtung aus ihren Theaterabenden aufzusuchen.

Das höhere Drama und das feinere Lustspiel blieben in Hofintriguen, in Vorsaalgesprächen und abenteuerlich romantischen Unwahrheiten stehen. So elegant, spannend und spirituell auch das Lustspiel war und so brillantirend es besonders Scribes gewandter Schliff facettirte, so konnte es sich doch nur anf schnelles Zusammenspiel und nie auf Kunst- und Naturwahrheit stützen. Außerdem war gewöhnlich allgemeine Unzüchtigkeit eine Würze desselben, am liebsten empörende Leichtfertigkeit und Treulosigkeiten in der Liebe, — Sünden, gegen welche die Zuschauer für den Augenblick etwas milder richten, wenn sie mit Sammt und Seide überhängt und mit lächelndem Munde und witzigen Randbemerkungen verabredet oder begleitet werden. Obschon es nämlich dem ernsten Drama der Franzosen an tiefer Leidenschaft fehlt, so darf man doch dagegen den Scharfsinn und die Bühnengewandtheit in ihrem Lustspiel nicht gering veranschlagen: dadurch gerade wnrde das Urtheil der Menge so nachtheilig bestochen und gegen Unmoral tolerant gemacht.

Man wird fragen: Alle diese Mängel des französischen Theaters zugegeben, — was schaden sie uns jetzt, nachdem sowohl die neue deutsche Production als die Kritik dafür gesorgt haben, daß der Ballast der Uebersetzungen unsere Bühne nicht mehr besonders drückt, und man vorzugsweise nur noch aus literarhistorischem Intererresse an der nationalen Intelligenz Frankreichs dann und wann einige seiner Stücke bei uns einführt?

Die Antwort ist unerwartet traurig. Die Worte des Mephistopheles umkehrend, muß man sagen: „Die Bösen sind wir los, das Böse ist geblieben.“

Es besteht dies in der technischen Mache, im Mechanismus der französischen Dramatik, welche auf die deutsche Literatur noch immer einen großen nachtheiligen Einfluß übt. Er muß um so verführerischer sein, da diese Technik eine ganz freie ungenirte ist, indem sie sich an die psychologischen Bedingungen des geistigen Inhalts gar nicht kehrt. Sie wurde zu einem weihelosen äußerlichen Virtuosenthum, und was sie aufführt, ist ein Wortconcert ohne tieferen logischen Sinn. Dieses mechanische Verfahren muß das organische vernichten, das heißt: es kann dabei dem Dichter nicht mehr auf Entwickelung der Action aus den Charakteren und auf poetische Durchführung seiner dramatischen Idee ankommen; wohl aber wird er Alles anwenden, die Charaktere nach dem vorgeschriebenen Recept seiner Handlung gewaltsam zu modeln und sie nicht thun zu lassen, was sie eigentlich müßten, sondern was er zufällig wünscht. Besonders trifft dies das Lustspiel, denn der Deutsche ist doch zu ernst, um einer fremden Manier zu Liebe im höheren Drama alle edleren Anforderungen ganz zu vergessen. Auch hat er im ernsten Drama wesentliche Bestrebungen gemacht.

Das Conversationsschauspiel und die moderne Comödie aber sind in einer so corrumpirten Entsittlichung begriffen, daß man in den einzelnen Scenen der Stücke gewöhnlich gar nicht mehr fragt, was für Gefühle und Gedanken wohl den leidenden und handelnden Personen naturgemäß seien. Der Autor läßt dieselben irgend eine Geistreichigkeit sagen, ohne Sorge ob sie paßt. Wenn es bei diesem Gebahren schon roh ist, gegen die Kunstregel zu verstoßen, so ist es um so schändlicher, die Gesetze der Natur zu verleugnen und nur dadurch natürlich, das heißt, banal zu handeln, daß man als ungenirter Verfasser in jedem Dialog die Psychologie mit Füßen tritt. Dies Verfahren ist dasselbe, als ob

Knaben flottweg Karte spielen, und doch nicht wissen, was Trumpf ist, da ihnen die Kenntniß der Karten fehlt.

Genug von dieser Misère und nur eine Bemerkung noch sei hinzugefügt: das neuere Conversationsstück bringt sich einen Wurzelschaden bei, indem es nicht auf die Theilnahme gründlich gebildeter Menschen, sondern auf den flüchtigen Antheil einer äußerlichen Halbintelligenz rechnet. Es giebt jetzt, und zwar keineswegs blos unter den vornehmen Kreisen, auch unter den wohlhabenden Mittelständen einen merkwürdigen, völlig blasirten Salon, den unsere Dramatiker ausschließlich in's beifallhungrige Auge fassen. Die Bildung dieses Salons ist fast nur wie Papiergeld, das den vorhandenen Metallwerth dreifach übersteigt. Selbst die Scheidemünze der leichtesten Conversation wird in solchem Papiergelde ausgetauscht, — halbdurchgerissene landläufige Phrasen gleich den berüchtigten österreichischen Sechskreuzerscheinen! Reichten alle Empfänger diese Actien ohne Capital, diese Landrentenbriefe ohne Land, diese Pfandbriefe ohne Pfand ihren Ausstellern zurück und verlangten Gold, Silber, ja nur Kupfer des Geistes dafür, so wäre der Bankerott jener lackirten Bildung unaufhaltsam.

Reelle Köpfe sollten diesen Commerce meiden; ist es doch eigentlich gar kein Commerce, sondern eine fortwährende Prellerei, eine Wechselreiterei ohne Gleichen. Wohl braucht sich im praktischen Leben kein solider Mann zu scheuen, etwas, das nur dem Namen nach Geld bedeuten soll, aber durch wirkliches Geld garantirt wird, wieder als Geld auszugeben. Dies aber mit den gefälschten Banknoten der socialen Bildung zu thun, müssen ihn Scham und Ehrgefühl hindern. Man empfängt einen nachgemachten geistigen Thalerschein und zahlt neunundzwanzig wirk-

liche Groschen zurück. So verliert man immer und meistens Alles bei dem Umsatz, und es geht einem wie dem Dichter Heinrich Heine, der einst zu einem Freunde sagte: „Sie werden mich heut sehr dumm finden; es ist natürlich: soeben war N. N. bei mir, da haben wir unsere Gedanken gegenseitig ausgetauscht. Nun ist er mit den meinigen fortgewandert, und ich habe die seinen."

Kritische Studien

über

Bühnendichtungen und deren Darstellung.

Mit Anschluß an die Aufführung des Dresdener Königl. Hoftheaters.

Uriel Acosta, von Gutzkow.

(Am 13. December 1846.)

Schon vor langen Jahren hat Gutzkow in seiner Novelle: „der Sadducäer von Amsterdam" den Stoff zur vorliegenden Tragödie, natürlich in ganz anderer Auffassung, bekannt gemacht. Der Inhalt des Sujets und der innere Conflict der Verhältnisse war durchaus zu dramatischer Gestaltung geeignet, ja er drängte dazu hin.

Es handelt sich im Uriel Acosta um die höchsten Dinge, welche die Menschenseele zerreißen oder beseligen können; Religion, Liebe und Familienzärtlichkeit sind die gewaltigen Conflicte, die sich in der Brust des Helden zum Gedankenkampf vereinen und ihn in tragischer Schicksalskatastrophe zum Abgrund ziehen. Der Dichter hat sich die Aufgabe gestellt, uns das ewig neue Ringen der freien Forschung gegen das alte Dogma, der idealen Gedankenreformation gegen den conservativen Stand und die traditionelle Ordnung der Dinge zu zeigen. Der Träger des jugendlich idealen Princips wird von der Fessel des irdischen gebunden und geht an der Liebe zur Familie, zur Geliebten unter, weil er, als das entscheidende Fatum ihm entgegentritt, nicht Energie der kalten Thatkraft genug besitzt, das Herz dem Geiste, die Seelenwärme dem Verstande aufzuopfern.

Die Verwirklichung des tragischen Hergangs rollt sich uns

im israelitischen Glauben auf. Alle Gestalten sind Juden, und der Dichter hat sehr recht gethan, der in der Wirklichkeit arg verzögerten Emancipation durch die in der Poesie vorzugreifen. Möge es für andre Schriftsteller eine Anregung sein, aus dem verdeckten Schacht eines poetischen, vielgeprüften Volkes Stoffe und Gestaltungen hervorzuziehen, welche werth sind, der Gegenwart frei und kühn an die Brust gelegt zu werden. Am werthvollsten bleibt es, wenn dies mit natürlichen ungesuchten Zeitbeziehungen geschieht. Auch Gutzkow hat mehr als sonst die Tendenzeffecte vermieden. Hätte eine Dichterkraft ersten Ranges, wie sie die Gegenwart nicht besitzt, diesen Stoff ergriffen, so würde freilich ebensoviel symbolischer Bezug auf unsere Zeit, nur gewaltiger, erschütternder, mit eingeflossen sein. Bei Uriel Acosta kommt es zu statten, daß durch den Vorgang des Ganzen auf einem andern Religionsgebiet jede Beziehung indirekter und ungesuchter als sonst erscheint. Außerdem wird das conservative Element nur durch Zweifel bewegt, nicht aber gestürzt; im Gegentheil, das ideelle Trachten der reinen Vernunft stürzt vor dem Siege in sich selbst zusammen, während das überlieferte Dogma, der herkömmliche Gang der Dinge, alles Andre mit historischer Hartnäckigkeit überlebt.

Der specielle Inhalt der fünf Aufzüge ist als bekannt vorauszusetzen.

Ein Blick auf den ersten und zweiten Act zeigt uns die Zusammenstellung und den allmäligen Aufbau trefflich wirksamer Elemente und Gegensätze. Einzelne Seelenzüge der Charaktere erklären sich darin bereits ganz, unter andern die ideale Neigung der Liebenden Uriel und Judith. Hier verräth sich nun, was wir auch in der weiteren Charakterzeichnung bestätigt finden:

daß sie sich nämlich mehr in der Handlung, im plötzlichen Entschluß, in den Wendepunkten, als im ruhigen innern psychologischen Ausbau der Seelenstimmung offenbart. Es fehlt im höheren Sinne die Entwickelung der individuellen Gefühls- und Denkweise, welche eine Nöthigung zur kommenden That in sich trägt. Dies ist nicht so materiell zu verstehen, als ergäbe sich die Handlung nicht aus den Charakteren. Sie thut es immer, aber es würde vollendeter geschehen, wenn der Einfluß des äußeren Anstoßes weniger absolut, sondern feiner mit dem innern Gedanken und Lebensadern der Gestalten verwoben wäre.

Sehr schön ist hingegen im 3. Akt die Familie der israelitischen Religion geschildert, sowie der Verfasser überhaupt in die innern geheimsten Wurzelfäden dieses Volks, das eine so hohe poetische Berechtigung der nationalen Originalität hat, eingedrungen ist.

Der vierte Aufzug — Uriel's Büßung — spielt in der Synagoge. Der Oberrabbiner, Ben Akiba, welcher mit den übrigen Priestern Acosta vorbereitet, ist als das allgemeine milde Element des alten Dogma charakterisirt, in dem Unterrabiner de Santos aber tritt das fanatische Princip hervor, das sich mit intriguanter Scheinheiligkeit gegen die Person richtet. In dem Dialog mit Akiba über Bekehrung und Zweifel, über Talmud und den Acher Elisa ben Abuja tritt Acosta mit seiner idealen philosophischen Schwärmerei zum ersten Male heraus. Als Uriel allein in der Vorhalle steht, stürzt Ruben, sein Bruder zu ihm und meldet den Tod der Mutter. Hier läßt der Dichter den Zufall mitspielen und es giebt keinen Dämon, der wie dieser alle Tragik paralisirt. Es wird nämlich Rubens zweite Botschaft, daß Judith verloren ist und dem Jochai angehört, künstlich verzögert bis der Vorhang zur innern Synagoge aufgeht und Uriel zum Wider-

ruf eintreten muß. Acosta verfällt schließlich der höchsten Tragik des Verhängnisses, da er um zwei für ihn Todte seinem Geiste den Tod gegeben. Die Rache des Fatums, weil er aus irdischen Beweggründen dem Ewigen einen Meineid geschworen hat, durchschimmert als dunkler, drohender Hintergrund den Schluß der Katastrophe.

Noch ein ästhetisches Bedenken trifft den dritten und vierten Akt. Die Effecte nämlich steigern sich im vierten Akte bis zu einem Punkt, welchen nur die hohe überstürzende Aufregung der Tragik für den Moment zu rechtfertigen vermag. Wenn wir für die Tragödie eine Kunstregel von unsern frühern Classikern abstrahiren, so wird diese stets vom Eindrucke der Schönheit bestimmt. Immer ist hier eine einfache Mäßigung, eine ruhig vollendete plastische Wirkung des Furchtbaren, Tragischen zu beobachten, welche weit innerhalb der im Uriel gezogenen Grenzen liegt. Es scheint, als habe der Dichter den Nerv des Gefühls, der im ersten philosophischen Theile sehr zurückgesetzt ist, nun durch einen fortdauernd gesteigerten Angriff entschädigen wollen. Daß der innere Bau des Stücks schon eine Nöthigung zu solchem Effectreichthume in sich trägt, soll nicht verkannt werden; aber die große Zusammendrängung desselben verletzt hier das höhere Gleichgewicht der dramatischen Schönheit unbedingt. —

Der fünfte Aufzug enthält zwar eine genügende Lösung des Trauerspiels, aber die große Erhebung, mit welcher der Dichter bis hieher geschaffen, läßt in ihrer allgemeinen Färbung nach.

Uriel tritt darin plötzlich mit dem kleinen Spinoza auf. Der junge Philosoph ist geschickt, vielleicht etwas zu abstract und künstlich eingeführt. Es war ein effectvoller Gedanke, doch wäre ein Monolog Uriel's an der Stelle eines Dialogs nöthiger gewesen.

Es fehlt dem ganzen Stück, wie überhaupt der modernen Dramatik an erschließenden Monologen, welche einen innern psychologischen Aufschluß, eine Vorbereitung zur Handlung, kurz die heimlichen Uebergänge der Seele geben. Ein natürliches Faktum: denn jene Uebergänge kann nur die höchste Poetenbegabung erblicken und künstlerisch abspiegeln, ohne didactisch zu werden. Es gehört die Dichterkraft dazu, welche sich mit dem Object organisch verbindet und aus ihm herauslebt — die meiste moderne Poesie ist eine bekleidende, die Form und Inhalt trennt und nicht die Weihe unmittelbarer Einheit empfangen hat. Allerdings fand sie an Gutzkow in Uriel Acosta einen sehr geschickten Vertreter, der durch Gedankenschärfe, durch eine feingewebte Quintessenz der Speculation für den Mangel des Primitiven zu entschädigen versucht.

Ohne Frage schließt diese in jeder Beziehung edel gedachte Tragödie, ohne das versöhnende Element wahrer Poesie zu entbehren. Man hat durchaus das Ergreifen eines tiefen, geistvollen Stoffes anzuerkennen, zumal der Dichter darin ein reiches und in jeder Beziehung gehaltvolles Denken niederlegte. — Wohl würde eine glühendere innerlichere Wärme einzelnen Charakteren größeren Reiz und Gehalt verleihen; zumal zeigt sich der Charakter Judith's mehr in der äußeren Handlung als inneren Empfindung. Es ist nicht über ihre Seele das vorahnende Gefühl gewebt, was eine Vorherbestimmung, einen Fatalismus zur Tragik in sich trägt. Ebenso vermissen wir in der philosophischen Entwicklung Uriels etwas; denn so richtig und fein es auch ist, daß uns der Dichter nicht sagt, was Uriel im Speciellen will, so hätte doch im Allgemeinen ein innigerer Aufschluß seiner Seelenschwärmerei uns mehr zu ihm mit magischer, individueller Anziehungskraft hingezogen und unsere Empfindung für die seine

erwärmt. Was er in der Synagoge sagt, ist nur Einseitiges und er spricht es nicht freiwillig aus.

Die Sprache ist mit Sorgfalt und feiner Wahl des Ausdrucks gebaut; doch aber dürfen wir uns nicht verhehlen, daß zwischen diesen Jamben und einer wahrhaft poetischen, harmonischen Sprachverschmelzung des Inhalts mit der Form noch eine weite Kluft bleibt. Der Gedanke ward nicht in der Form geboren und der Dichter hat nicht immer die ihm eigenthümlichste, passendste gefunden. Darum ergreift uns der Ausdruck nie mit so unwiderstehlichen Zaubern, wie sie uns aus ursprünglichen Dichterwerken, die zugleich immer in der Form vollendet sind, ansprechen und entzücken. In Uriel Acosta klingt eben, vom höchsten Gesichtspunkte betrachtet, ein prosaisches Sprachelement durch, aber mit poetisch rhytmischer Bekleidung, und so gewandt diese auch ist, so reich die Gedankengänge auch oft sind, so bleibt doch hin und wieder Härte und saftlose Monotonie der Form unvermeidlich. Auf der Bühne fühlt man dies wenig, beim Lesen aber entbehrt sich die lebensfrische Sprachfärbung, das schwungreiche Fortflammen der gebundenen Rede schmerzlicher.

Ein Rückblick auf den ganzen technischen Bau des Stückes zeigt uns in der Gliederung des Einzelnen eine für die Bühne höchst wirksame wohlberechnete Zusammenziehung der Hauptmomente, denn die äußeren Conturen sind so groß und frei gezogen, daß sie selbst einen Dichter ersten Ranges zum innern poetischen Ausbau vollkommen Raum lassen würden. In dieser Arbeit aber ist ein Hindrängen nach den dramatischen Endkonflikten und tragischen Effekten fühlbar. Ein Gleiches gilt von den Charakteren. Was ihnen an lebenswahrer markiger Innerlichkeit, an großartig poetischem Emporwachsen, an organischer

Selbstentwicklung fehlt, dafür sucht der Dichter durch die Endresultate und entscheidenden tragischen Momente zu entschädigen.

Herr Emil Devrient bot den vollen Glanz seiner Kunst auf, den Uriel, diesen schwermüthigen, ideal phantastischen Apostaten, zu verherrlichen. Es gelang ihm bei dieser gewaltig wirksamen und eben der erschütternden Effecte wegen so delikaten, schwierigen Partie in reichstem Maße. Der Entschluß zum Widerruf, diese künstlerische Bravourscene, machte bei so weiser Oekonomie der Stimme und Spieleffekte einen ergreifenden Eindruck, während die ruhige, geistig feine Deklamation des ersten philosophischen Theils, der sich im tragischen Fortschritt immer mehr steigert, eine einfach plastische Wirkung vorbereitend zurückgelassen hatte.

Die vollste Anerkennung für den Geschmack des Künstlers fordert die freie Wahl des Costüms, in welchem Acosta sich auch im Aeußeren gleich als ein Anderer, als ein Acher der menschlichen Gesellschaft ankündigt; es ist ein schönes Gegenstück zur Tracht des Prinzen Hamlet.

Der Künstler wußte in der Synagogenscene die Wuth des verzweifelnden Wahnsinns mit der reifen, feinen Seele, mit der erhabenen Natur des philosophischen Märtyrers edel zu paaren.

Judith, Frl. Bayer, that Alles bei ineinandergreifender poetischer Darstellung des weiblichen Seelenlebens und der aufopfernden Frauengröße, ihren durch den Umgang Acosta's vergeistigten Charakter glühend und jugendlich voll herauszuheben. Ihr weiches, elegisches Spiel läßt hier ein innerliches Walten ahnen, worauf der Dichter in dieser Rolle jedenfalls gerechnet hat.

Herr Porth ist ein Darsteller des Ben Akiba, der die Phantasie des Zuschauers ganz gefangen nimmt und ihm die gewünschte Illusion bereitet.

Tartüffe, von Molière.

(Am 14. August 1846.)

Niemals wird diese Schöpfung des großen Franzosen ganz von unserer Bühne verschwinden, mindestens so lange nicht, bis wir ein ebenso unsterbliches Originalwerk besitzen, was die Heuchelei eines scheinheiligen Frömmlers gleichermaßen, nur nationaler und im Einzelnen zutreffender, schildert. Diese Tartüffecharaktere schlichen und schleichen in allen größeren Städten Deutschlands umher, und wenn ihre Privatannalen nur freimüthig geschrieben werden könnten, so würden wir zum Erstaunen Hunderte von Portraitähnlichkeiten mit der Creatur des Molière finden. Die deutschen Lustspieldichter sollten sich's endlich zum Vorwurf machen, die selbstverschuldeten Schwächen der Nation, die nichtswürdigen Laster und Lebensprincipien Einzelner mit eben der Schärfe prostituirenden Witzes zu geißeln, mit welcher von einer kleinen pariser Bühne herab nicht ohne Einfluß das 17. Jahrhundert von Molières Comödien in Angriff genommen wurde.*) Einen ähnlichen Weg zu gehen wäre eine viel schönere Tendenz, als diejenige, welche sich in vielen modernen Stücken durch künstlich herbeigezogene politische Anklänge und gemachte

---

*) Molière sagt selbst von seinem Tartüffe: „Dieses Laster der Scheinheiligkeit ist dem Staate weit gefährlicher als alle andern, und wir haben gesehen, daß das Theater viel Gewalt zur Besserung besitzt. Die schönsten Ermahnungen einer ernsten Moral sind oft weit weniger mächtig, als die Geißeln der Satire, und nichts bessert die meisten Menschen sicherer, als die Schilderung ihrer Fehler. Es ist ein gewaltiger Angriff auf das Laster, wenn man es dem Gelächter der ganzen Welt blosstellt. Vorwürfe duldet man leicht, Spott nicht. Boshaft will man wohl sein, aber lächerlich nie."

publicistische Tiraden dem Unbefangenen offenbart. Wir wollen dem Dichter sein heiliges Recht nicht antasten, welches er zur primitiven Mitwirkung bei der Befreiung und Verklärung des allgemeinen Völkergeistes hat. Ein sehr geringer Grad von Begabung gehört aber dazu, dies Recht bei Tagesspecialitäten in Anspruch zu nehmen; denn untergeordnete Kräfte haben uns bewiesen, wie leicht es ist, durch Berührung in Frage stehender staatlicher und socialer Zugeständnisse applaudirt zu werden. Ein reicher Fonds von Poesie und Schöpfungskraft ist dagegen nöthig, um durch den hinreißenden, erschütternden Ausspruch allgemeiner Seelenforderungen der ganzen Menschheit in die Brust zu greifen und Gebilde emporzubeschwören, die jeder Denkende anzuerkennen, aber nicht jeder Dichtende auszusprechen und zu gestalten die Kraft hat. So that es jeder große Dramatiker und für uns in der Tragödie besonders Schiller, namentlich in seinen ersten Werken.

Ebenso viel wahrer Dichterberuf ist auch erforderlich, die menschlichen Irrthümer im Lustspiele abzuspiegeln und die Charaktere mit psychologischer Klarheit in interessanter, aber immer natürlicher Verwebung der Verhältnisse hinzustellen. Die alte Iffland-Kotzebuesche Periode machte schon den Versuch, nur prosaisch moralisirend, die Kunst den Pedanterien der Sittlichkeit unterordnend, und somit die gemachte Tendenz immer behaglich am Zopfe lenkend, unpoetisch steif und fade, aber doch unterhaltend genug, um allem höheren Streben zum Trotz fünfzig Jahre lang die Bretter zu beherrschen und noch jetzt zuweilen wie ein altes freundlich gemüthliches Gespenst darauf umzugehen. Die neueste Comödie dagegen hat politische Anspielung, liberale Lichtung socialer und staatlicher Verhältnisse und Grundsätze, Tagesinteressen, Wiener, Berliner und andere Lokalitäten und endlich

die bunteste Mischung von allerlei kleinen Scherzchen und Späßchen zur Intention; im Aufgreifen hervorragender deutscher Volkscharaktere aber zeigt sie sich schwächlich und ihre Productionskraft reicht nicht bis zur typischen, vollendet künstlerischen Durchbildung und Fixirung solcher Gebilde aus.

Denken wir uns eine deutsche Idealcomödie, so würden Laune und Poesie, Witz und Humor, moderne Lebens- und Volkscharakteristik und ursprünglich nationale Entwicklung in den ersten Reihen ihrer Eigenschaften stehen müssen. Blicken wir dagegen ehrlich und offen auf den wirklichen Stand der Sache:

Unsere neuere Lustspielschule hat durch ihre gemachte monotone Manierirtheit, unermüdliche Wiederholung und kleinliche Umwandlung verbrauchter Comödienmotive die Schauspielkunst seicht werden lassen. Stücke, die mit mehr oder minderem Talent gemacht, neben unwahren, haltlosen Charakteren und unnatürlichen Lebensbegebenheiten doch nichts weiter enthalten, als ein wenig stoffliche Erfindung, Intrigue und pikante Situation, müssen dem Schauspieler eine sehr geringschätzige, oder gar frivole Ansicht von unserer dramatischen Literatur einflößen. Die Personen sind häufig Gliedermänner, die er durch sein Geschick erst einzurenken und zu menschlichem Ansehen zu bringen hat. Er kann aus ihrem geistreich schwatzenden, blasirten Salondialog für seine Künstlerschaft nichts lernen; im Gegentheil muß er das demoralisirende Bewußtsein fühlen: es komme auf seine Gunst an, ob er dergleichen Scenen mit effectvoller äußerlicher Virtuosität über dem stillen Ocean der Langeweile schwimmend erhalten oder in demselben ertrinken lassen will. Wo ihm im modernen Lustspiele Charaktere — man kann eigentlich nur sagen Charakterzüge — aufstoßen, da sind sie aus den Handlungen

hervorgegangen, während es doch umgekehrt sein sollte. Hierin liegt das hohe Mysterium, die größte Schwierigkeit der dramatischen Production. Die Charaktere sind im Lustspiele, sowie in der Tragödie als Urgrund der Handlung anzusehen, aber beide, Charakterentwickelung und Action, müssen ungezwungen mit einander als ein organisches Ganzes, in dem ein psychologischer Leitdraht nicht augenfällig wird, zum dramatischen Resultat schreiten. Es ist einem Krystallisationsproceß zu vergleichen: die chemischen Bestandtheile, die wirkenden Einheiten tragen ihr eigenes mathematisches Bewegungsgesetz in sich, und das Ganze schießt zu einem kunstgerechten Gebilde in stetigster Zusammenwirkung an. Einen andern chemischen Stoff, also ein handelndes Individuum, mehr hinzugethan, und die gegenseitigen Mischungen und Bewegungen werden andere werden und eine andere Gesammtgestalt wird sich als Resultat ergeben.

Anders wie in diesem vergleichenden Bilde geht es in unserer gegenwärtigen Theaterliteratur zu: nicht ist, wie dort das chemisch-physikalische Gesetz, hier das der psychologischen Wahrheit Herrscherin, sondern die Willkür des Autors mit ihrem Gefolge forcirter Veranstaltungen und leichtsinniger Bühnencoups nimmt diesen bedeutungsvollen Platz im Centralpunkte der Production ein. Wie soll nun ein Künstler Achtung vor Charakteren und Charakterzügen haben, die ohne selbstständige organische Bildung von den beliebigen Schwankungen der Handlung geschaffen und inficirt worden sind! Die Folge davon ist, daß sich die Schauspielkunst einem eben so leichtsinnigen, hohlen Virtuosen- und Faiseurthum wie die Bühnenliteratur in die Arme zu werfen beginnt und nur zu oft bei der Darstellung der ursprünglichen Menschen Shakespeare's oder Molière's in eine schülerhafte Lage

versetzt wird. Hatte der Künstler nicht selbst in der Iffland'schen und Kotzebue'schen Schule noch immer mehr Gelegenheit als jetzt, sein Talent zu bilden und eine individuelle feine Darstellungskunst zu lernen und zu entwickeln? Gewiß, denn es lagen ihm Stücke vor, denen sich nicht absprechen ließ, daß sie wirklich für den Schauspieler höchst ausgiebige, frappante und detaillirte Charakterzüge enthielten, wenn diese und der Impuls der Dichtungen selbst auch oft auf eine heuchlerische, unsittliche Gefühlsbuhlerei mit dem Publikum berechnet und in ihrem tiefsten Kernpunkte unwahr erschienen.

Die Schauspielkunst kann aber nur dann zu einer hohen Zeitblüthe entwickelt werden, wenn die Dichtkunst, die allgemeine Vorläuferin und Bahnbrecherin der Weltbildung, ihre Mission erfüllt und Dramen hinstellt, die, neben einem tiefern poetischen Fonds, eine wahre, aus dem Leben der Gegenwart entrungene Charakterentwickelung enthalten. Aechte nationale und mit dem unüberwindlichen Zeitgeiste harmonirende Durchbildung der Darstellungskunst kann nur aus dem poetisch neugestalteten Leben der Gegenwart und unserer jetzigen Wirklichkeit und Zustände hervorgehen. Das Studium am Vergangenen, Classischen wird dagegen immer eine Art idealer Schulübung bleiben und die höchste Wärme vom ursprünglichen vollen Lebensbewußtsein entbehren, wie viel man auch mit allem Recht zu seiner Empfehlung und Nothwendigkeit sagen mag.

Wahrscheinlich wird es der reflectirenden und schwunglos gestimmten Psyche unseres Zeitgeistes näher liegen, jene Reorganisation unserer Bühne eher im kleinern Lustspiele, als im höhern Drama zu versuchen. Unsere Literatur will in all ihren besseren Productionen Wahrheit und Natürlichkeit; ja sie kämpft

dafür im Roman, in der Novelle, sogar in den edleren Productionen der Lyrik: und die Bühne sollte das einzige Terrain sein auf dem wir uns gegenseitig, gestützt auf die Requisiten von Pappe, Leim, Geschwindigkeit und momentane Ueberrumpelung des Verstandes, lauter lügenhafte Vorspiegelungen machen und für den schnöden Preis eines leidlichen Amusements den klaren Geist betrügen und unserm bessern Selbst, dem Geschmack des Publikums und der Schauspielkunst ein moralisches Beinchen nach dem andern stellen wollten? Und sollte es nicht möglich sein, durch eine Vereinfachuug von Ort, Zeit und Handlung, durch eine Beschränkung äußerlichen Beiwerks und endlich durch eine innerliche, psychologische Entwickelung die Bühnenliteratur zu einer Kunstform zu führen, die den Geschmack fördert und den Schauspieler, der immer willig den Bewegungen der Muse folgt, wieder zwingt, daß er Menschen malen lernt und „jedes Glied an ihm eine redende Zunge wird?" —

Gerade an Molière's festen Charakterlinien, an seiner ökonomischen Architectonik können unsere Dramatiker und Schauspieler viel lernen. Ohne Zweifel würde aber beim Tartüffe wie bei anderen Stücken dieses Dichters eine Bearbeitung in geistvoller, scharfer, glänzend dialogisirter Prosa in Bezug auf das psychologisch-charakteristische Element der Comödie bedeutsamer, freier, vortheilhafter wirken und das hier und da Veraltete weniger scharf hervortreten lassen, als es die Alexandriner thun. Es geht bei gebundener Rede, soll sie nicht in Breite verfallen, so manche Feinheit des Inhalts, so manche reizende, pikante Nuance und Färbung natürlicher Ausdrucksweise verloren — und bei der spekulativ berechnenden, unerbittlichen Kürze Molière's ist jedes Einzelne wesentlich, jeder Verlust ein schmerz-

liches Opfer. Außerdem sind alle Reden aom ersten bis fünften Act so spannend, so interessant, daß der Zauber des Rhythmus, der hier doch nicht original wirkt, eine überflüssige Hilfleistung ist. Schließlich giebt die Ungewohnheit unserer jetzigen Schauspieler, Alexandriner zu sprechen, durch gleichmäßige, oder oft gezwungene Accentuation dem Reime noch den Todesstoß.

Eine Familie, Schauspiel von Charlotte Birch-Pfeiffer.

(Den 1. Januar 1847.)

Dichterische Hauben sind leider etwas werth, wo es so wenig dichterische Köpfe giebt.

Die unvermeidliche und unterhaltend langweilige Muse der Frau Birch-Pfeiffer hat sich seit einer Reihe von Jahren ihrem ganzen Umfange nach auf den deutschen Bühnen mit behaglicher Industrie gelagert. Während dieser Alp in den Abendstunden das Publikum zu drücken beginnt, pflegt dasselbe einen fünf bis sechsactig scenirten romantisch-moralischen Traum zu träumen, welcher das Philisterherz erhebt, die Sitten bessert, den Appetit befördert, aber den Geschmack ruinirt und nach drei bis vier Stunden erst ein erlösendes Erwachen zuläßt.

Aber selbst die strengste Kritik kann nicht leugnen, daß die Birch-pfeifferschen Schauspielfabrikate einen bürgerlich gutartigen Fonds besitzen, der effectvoll und sachkundig für die Bühne appretirt, auch sentimentale Nervenbewegung und eine so hausbackene Tendenz gewährt, daß sie einen moralischen „guten Kerl“ gegen jede Versuchung unverwundbar machen könnte. Die Birch-

pfeiffersche Muse ist eine ehrliche Bürgerstochter von lebhaftem Geblüt, welche eine gute Erziehung genossen und später einen Nachmittagsprediger geheirathet hat.

Wenn die rapide Dichterin bei früheren dramatischen Experimenten den wilden Drachen stofflicher Abenteuerlichkeit ritt, und sich dabei immer gern in Gesellschaft vornehmer höfischer Kreise befand, so bestimmte die ermahnende Moral zwar immer das Endziel der Lustfahrt, aber der Gegenstand erlaubte nicht, daß sich dieses „Polizei-Princip" wie ein Gensdarm an des Pegasus Schweif hängte. Bei diesem Schauspiel schmaucht dagegen die Verfasserin eine Friedenspfeife mit inländischem Knaster.

Die Mutter der „Familie," Madame Brunn, ist eine durch und durch tüchtige Person, die ihre drei Milliönchen Altentheil zurückgelegt hat und sich kaum genirt, den Armen wohlzuthun. Uebrigens ist es ein starrer, harter, unangenehmer Charakter, einer von denen, welcher Gott fürchtet und seinen Nächsten achtet. Sie hat keinen psychologischen Reiz, als die Festigkeit des klugen Starrsinnes, und das Loos ihres seligen Herren Gemahls ist nicht zu beneiden. Wo sie sich blicken läßt, hält sie Strafpredigten und theilt moralische Katzenköpfe aus. Immer im Recht, verdirbt es die alte Brunn mit Allen, weiß es aber doch durch ihr Geld und ihre Ehrlichkeit mit Allen wieder gut zu machen. Der Himmel hat ihr zwei ungerathene Söhne bescheert, wovon der eine ein nichtswürdiger Geizhals ist, der, wie wir erfahren, später hinter der Scene „vertrocknet;" der andere aber ist ein nobler, buhlerisch leichtsinniger, baronisirter Verschwender, der sich im moralischen Schulgang des Stücks zu einem nützlichen Mitgliede der menschlichen Gesellschaft verwandelt. Beide müssen bankerott machen, um von der Mutter mit Buße und arbeitsamem

Leben gezüchtigt und endlich gerettet zu werden Sie greift dazu weder Kapital noch Zinsen an, sondern bedient sich eines versteckten Schatzes vom geizigen älteren Sohn, was eben zu dessen „Vertrocknung" beiträgt, während sich der andere zu pflegen weiß.

Eigentlich zerfällt das Stück in zwei Theile: in das Stück und in das Nachspiel, das heißt in die Strafpredigten und in die Kinderschule. In der ersten Hälfte geschehen Nichtswürdigkeiten, doch es sammelt sich Besserung, so daß sich endlich mit Hilfe des Schicksals ein schwarzes, strafendes Donnerwetter im Haupte der alten unsaglichen Brunn, der Gluckhenne dieser Familie, zusammenzieht und sich über die armen Sünder mütterlich entladet; in der zweiten Hälfte zeigt sich die Besserung; wir werden mit Kindern idyllisch erzogen und sehen die gereinigten Uebelthäter nun wohl genährt vom Sauerkraut der Reue.

Welche rapide übereilte Schnelligkeit des Machens, welche traurige Mangelhaftigkeit prosaischer Charaktere, welche flache Abgedroschenheit längstvergessener Rumpelkammermobilien tritt uns aus dieser Familie entgegen! Grausam, wenn die jüngeren Mitglieder derselben der Dichterin auch noch zu dramatischen Stoffen emporblühen sollten. Dieser Gedanke steigt uns bei dem letzten Jungen Eduard's in den Worten: „es wird der ganze Vater" schwarz genug auf. Niemals erhebt sich in diesen wie in einem andern Birch-pfeifferschen Stück die Wirkung zu einer ästhetischen.

Die wenigen wirklich netten, traulichen Züge dieser Composition werden dadurch ganz verdorben, daß die sittliche Nutzanwendung stets so prosaisch mit der Thür in's Haus fällt und bei jeder Gelegenheit die freie Handlung der Personen mit der Correctionsruthe zur Ordnung fuchtelt.

Das Käthchen von Heilbronn, von Heinrich von Kleist.

(Am 3 März 1847.)

Nur die allgemein menschlichen Fragen sind ewig und geben der Dichtung Unvergänglichkeit. Autoren, welche sich an die Mode, an momentanen Zeitgeschmack und krankhafte Richtungen anklammern, treten mit diesen in den Hintergrund zurück. Jene Verirrung hat unserer dramatischen Literatur den Dichter von Kleist beinahe geraubt. Sein hervorragendes Genie hinterließ uns Bühnenwerke, von denen nur das kleinste, „der zerbrochene Krug" sich als ein köstliches Genrebildchen in der Adrian Brouwerschen Manier erhalten wird. Kleist's Romantik schweift vom Naiv-Sentimentalen in das Gewaltsame, Bizarre, durch Unschönheit und Gräßlichkeit Verletzende hinüber. Es ist ein pathologisch krankhafter Zug darin, der sich fast nur durch ungesunden Organismus seines Geistes und seine desperate Lebensstimmung erklären läßt.

Dennoch wird man bei der Schwäche der gegenwärtigen Poesie angezogen durch die geniale, wahrhaft dramatische Gestaltungskraft seiner Dichtungen. Wieder nach diesen zurückgreifen und sie der Bühne zu gewinnen suchen ist erklärlich, doch vergebens. Der Erfolg kann höchstens noch beim echt deutschen Prinzen von Homburg vorübergeheud lohnen. Aber auch dieses Stück wie das Käthchen ist nur eine Poesie der Vorurtheile. „Prinz Friedrich von Homburg" verfolgt den Gedanken der militärischen Subordination bis zu dem Punkt hin, wo er bornirt wird. Auf diesem Punkt verweilt der Dichter und vermählt seine Poesie mit diesem trüben Elemente, statt sie darüber zu er-

heben. Während nur die allgemein menschliche Gerechtigkeit ergreifen kann, soll uns nun die Buchstabengerechtigkeit dramatisch, ja tragisch fesseln. —

Unsterblich muß das Schauspiel „Käthchen von Heilbronn“ für alle Diejenigen bleiben, welche den gebornen Werth der Ahnen zu schätzen wissen. Adliger, vortrefflicher Dichter! Deine sittliche Anschauung war zeitgemäß, darum wird sie Dir der Himmel und der freie Geist der Poesie verzeihen. Wer Käthchen noch nicht kennt, wer darin die erste Rede des Waffenschmieds überhört, wie muß dem nach und nach das gemeine Bürgerherz schwellen, wenn er nach schweren Prüfungen die wahre Seelentugend über den Ritterstolz, über das Phantom verdienstloser Geburt siegen sieht!

Aber das hat der Dichter beileibe nicht absolut gewollt; um den ehrwürdigen verfaulten Ahnen ja kein Aergerniß zu geben, beeilt er sich, den enormen Fehler wieder gut zu machen: damit sich der edle Ritter an Käthchen nicht verunreinige, muß diese sich als eine Kaiserstochter offenbaren; damit sich hingegen ihr kaiserlich Blut nun an dem Ritter nicht verunreinige, ist das Mädchen, wie's dem Publikum in der Dichtung erscheinen muß, ein uneheliches Kaiserkind! Das gleicht aus: — also nicht aus dem schönen Selbstgefühl der freien Menschenwürde, der inneren Tugend, des jungfräulichen Allwerthes hat Käthchen den Ritter zu lieben gewagt, — nein! Liebe und weibliche Unschuld war wohl als Mittel zum Zwecke da, aber das unbewußte Edelblut in ihr hat das Edelblut in ihm gespürt, der hochwohlgeborne Blick hat den hochwohlgebornen Blick entzündet und das adlige Herz ist dem adligen Herzen sympathetisch nachgefolgt. Wie man zwischen Geschwistern, die sich nie gesehen haben, von einer

Stimme der Natur spricht, so ist hier eine Art Stimme der Race verherrlicht.

Für jene Zeiten und Verhältnisse, in denen Käthchen entstand, war diese unfreie Anschauung zu entschuldigen; aber leider giebt es noch in unseren Tagen Poeten, die ähnlich denken. Sie sind alle dem romantischen Schema ergeben, welches von den spanischen Dichtern ihnen überkommen ist und Welt und Menschen nach bestimmten Voraussetzungen und Principien kastenmäßig maßregelt. —

Der Spieler, von Iffland.

(Am 3. Mai 1847.)

Bis heute giebt es noch kein vorzügliches Drama, worin die Verirrung des Spiels tief eingreifend behandelt wurde. Erwägt man, von diesem Mangel im ersten Augenblick überrascht, die ausgiebige Darstellbarkeit und praktische Wirkung Iffland'scher Stücke, so ist es nicht zu verwundern, daß sein „Spieler" auf dem Repertoir erhalten oder gar neu einstudirt wird. Aber diese Stücke kennzeichnen eine Richtung, welche noch immer für unsere Bühne folgeschwer und zu betrachten wichtig ist.

Iffland, dieser große Schauspieler, aber prosaische Dramenschreiber, berechnete seine Kunstwerke stets nach folgendem Regeldetriexempel, wovon das erste Glied ein Irrthum, das zweite eine philiströse Frage und das vierte das unausbleibliche Resultat dieser beiden war: wenn nicht die Schönheit und Wahrheit, sondern die Schulmoral die höchste Aufgabe und Richterin der Poesie

ist, — was muß dann ein Drama sein? Facit: eine nützliche Dichtung, in welcher der Sünder abgestraft, der Gute belohnt und der Verführte gebessert wird.

Dieser Aufgabe zufolge malte Iffland vorwaltend mit zwei Farben, welche die Natur gar nicht hat: mit Weiß und Schwarz. Um möglichst abzuschrecken, mußte der Schuldige ein totaler Verbrecher, um möglichst zu begeistern oder weinerlich zu rühren, der Edle ein unantastbarer Ausbund von Reinheit sein. Freilich macht dies bei dem ungebildeten großen Haufen jederzeit Glück, denn ein kindischer Geschmack greift nach den Contrasten einer grellen Illumination. Sein stumpfes Unterscheidungsvermögen will nur Ideale sehen, ein Ideal der Nichtswürdigkeit zum Verwünschen neben einem Ideal der Tugend zum Anbeten. Dieser unkultivirte Geschmack beruht auf ebensoviel Rechtsgefühl als auf Unkenntniß des wirklichen Lebens mit seinen Naturgesetzen, welches das Urbild aller Poesie bleiben muß. Wer daher jenen Geschmack, statt ihn zu veredeln, befriedigt, ist ein Lügner, wenn auch ohne Absicht. In der Schöpfung existirt weder ein absoluter Bösewicht, noch ein absoluter Tugendmensch. Sämmtliche Grundstoffe, welche überhaupt der Seele des Menschen verliehen wurden, sind in jedem Charakter ohne Ausnahme enthalten. Nur ihre Dosis ist eine immer verschiedene und aus den gegenseitigen Wirkungen dieser Dosis, verbunden mit den übrigen Einflüssen der Lebensverhältnisse und der Physis, entspringt die Gesammterscheinung des handelnden Charakters. Diesen psychologischen Entwickelungsgang positiv darzustellen, ist die erste Aufgabe des dramatischen Dichters.

Iffland hat dies nie gethan, weil er es weder begriff, noch vermochte. Er hielt sich stets an Licht und Finsterniß, an Weiß

und Schwarz; oder er wusch diese beiden an und für sich schon unmöglichen Farben zu einem indifferenten Grau zusammen.

Ich kann daher nie zugeben, daß der Schauspieler in seinen Stücken im geistigen wahrsten Sinne lernt. Wer schiefe illusorische Charaktere vermitteln, sentimentale Misèren hinschluchzen, unwahre Gefühle und Handlungen verwirklichen soll, muß selber schief, vermittelnd, larmoyant und unwahr werden. Iffland, der einzelne Züge des Lebens trefflich, den höheren poetischen Gesammtzug desselben gar nicht verstand, würde, wenn man seine Werke und seine Schule und Geschmacksrichtung dominiren ließe, durch seine Detailkrämerei sehr unzureichende Mimen bilden: „jedes Glied eine Zunge" und doch keine überzeugende Sprache! Schauspieler werden dann wie solche Baumschlagmaler, welche nur Blätter und Zweige, aber keinen vollständigen Baum malen können.

Jene Fehler verkündigt „der Spieler" besonders laut. Der Autor schildert darin das tiefste menschliche Elend ohne einen Funken Poesie, die Sünde ohne Reiz und die Tugend ohne innwohnende Möglichkeit zur Sünde. So fehlt denn alle Naturwahrheit und mit ihr das versöhnende Element, welches die schmerzlichen grassen Eindrücke mildern sollte. Der Träger der Titelrolle und des Grundgedankens heißt Wallenfeld. Allen dramatischen Regeln zum Trotz ist er ein jämmerlicher Mensch der gar keinen Kern hat und deshalb uninteressant erscheint.

Iffland hat im Wallenfeld nicht die Liebenswürdigkeit eines im Herzen werthvollen verführten Menschen, nicht den dämonischen und deshalb poetischen Drang zum Spiel, sondern nur das fertige Laster ausgesprochen. Das bloße Laster aber, ohne Wahlverwandtschaft zum Edlen, ja zum Großen, ist nie reizend. Wo Wallenfeld edel denkt, geht es nicht organisch aus dem Seelen-

conflict seines Innern hervor und überrascht blos, ohne zu erwärmen, zu gewinnen.

Den schwierigsten Rollenstand im ganzen Stücke hat somit die Baronin Wallenfeld. Sie erscheint als das einzige weibliche Element, gleichsam als der duldende Spiegel der reinen unentweihten Empfindung, auf welchem sich alle Vorgänge dieses wüsten Drama's abmalen und darauf ihre schmerzliche Reaktion ausüben. Wie kann diese Frau einen Mann, der ihr gegenüber keine Liebenswürdigkeit gezeigt hat, keine Seelenkraft besitzt und vor ihren und den Augen seiner Feinde auf das Empörendste gezüchtigt ist, noch achten und lieben? Höchstens wenn sie sinnlos sinnlich in ihn vernarrt wäre. Solche Neigung hätte aber nur einen animalen, keinen psychischen Fonds. Das Muttergefühl, das einzige ehrenvolle Bindemittel für dies arme Weib, hat der Dichter nicht mit warmer Kraft in den Vordergrund gerückt.

Kaum sollte man glauben, daß es möglich sei, noch einen nichtswürdigeren Charakter als Baron Wallenfeld, zu ersinnen; einen Menschen, der noch weniger durch die Schicksalskämpfe, Leidensstürme und Empfindungscontraste seines Seelenlebens fesselt. Jedoch das theoretische Bestreben Iffland's hat dies im Posert erreicht.

Dieser Bankhalter ist ein außerordentlich vermaledeiter Schuft, eine widerlich gemeine Creatur, auf der jeder Cavalier von Ehre, ohne jede Unannehmlichkeit Reitgerten zerschlagen würde. Posert soll das absolute nackte Element der Sünde sein, wie es Frau Birch-Pfeiffer gleichfalls oft verwandt hat. Er ist der schwarze Klex aus des Teufels Tintenfaß. Wie oben bemerkt wurde, giebt es aber in der ganzen Natur keinen Teufel also auch kein Teufelstintenfaß: Zum Teufel also mit dem

Teufelsklex und mit dem Klexteufel, der ihn hat fallen lassen! Es war der verwerfliche Drang nach Coulisseneffect, dem unsere heutigen Schriftsteller noch ebenso huldigen, wie ihm zu Ifflands Zeit gehuldigt ward. Warum ist diesem Spieler Posert nicht irgend eine menschliche Empfindung außer der des Hustens und der Gicht in die Brust gelegt? Warum hat er nicht eine magische Anziehungskraft, wie sie die Sünde so oft bietet? Warum zeigt er nicht irgend eine interessante persönliche Seite? Und doch soll Posert den Wallenfeld verführen, seinen innern Aufschrei der Pflicht gegen Weib und Kind betäuben. Gehört denn zum Verführen weiter nichts, als daß man ein aussätziger Schurke ist? Der Autor wollte, man sollte den Bösen hassen, und hat es so weit gebracht, daß man dieses Phantom gar nicht sehen mag.

Iffland, der Selbstkritik besaß, fühlte, wie er in seinem „Spieler" Alles nur von seiner Außenseite aufgefaßt und jede tiefere Schilderung der Seelenverhältnisse verfehlt habe, und nicht zufrieden, durch einige Ausrufungen und Phrasen dem Schmerz seiner poesielosen Charakterr Luft zu schaffen und dem Publikum die ihm fehlenden Gefühle zur Ergänzung offen zu lassen, machte er dies Trauerspiel in dem fünften Akte gewaltsam zu einem Schauspiele. So glaubte er der mechanischen und ungenügenden Zeichnung der Individuen und Situationen etwas mehr Berechtigung zu mangelhafter Nacktheit und Schablone zu verschaffen, weil das Publikum sich gewöhnt hat, bei einem äußerlich günstigen Schauspielschluß weniger dichterische Anforderungen, als bei einem Trauerspiel zu machen. Der innern Nothwendigkeit und dem Schicksalsstrudel der Verhältnisse nach, muß aber „der Spieler" stets traurig enden. Der Dichter kann höchstens, will er wahr bleiben, darin die Indifferenten und die ehrlichen Häute retten.

Wallenfeld aber mußte zu Grunde gehen. Daß es nicht geschieht, macht die Allen bekannte Wirkung, als wenn man wie so oft bei einem Festessen einem gemeinschädlichen Taugenichts von Rang und Stand ein Lebehoch bringt.

Dieser forcirte glückliche Schluß überzeugt nicht; wir können nicht darüber hinausblicken, ohne den Dichter Lügen zu strafen: Wallenfeld wird bei nächster Gelegenheit wieder spielen bis zum Verderben. Seine Besserung kommt nur durch den Drang äußerer Verhältnisse, nicht von Innen, und hat daher ein unwürdiges, niedriges Motiv. Es ist haltlos. Wallenfeld hat die Demuth eines bis zur Entehrung gezüchtigten Buben, und wird er tugendhaft bleiben, so schreckt ihn die Drohung der Festungsstrafe, ein desperates Mittel, edel zu werden, welches der Dichter schließlich noch aus Artigkeit gegen die Polizei empfiehlt.

Ich habe vorhin gesagt, „der Spieler" müsse traurig enden. Damit sollte aber nicht ausgesprochen sein, daß die Dichtung eine Tragödie werden könne. Dies kann sie durchaus nicht, denn ein Spieler ist niemals ein tragödischer Held. Er ist wie der Säufer ohne alle Kraft des Pathos und geht gleich jenem in der Misère des Elends der zerrütteten bürgerlichen Verhältnisse, der moralischen Impotenz zu Grunde. So kann er wohl Verachtung und Mitleid, aber nie zugleich wegen einer persönlichen Gewalt und Leidenschaft Bewunderung erregen. Auch all die Seinigen, die er mittelbar ruinirt, enden nur traurig und bedauerlich, aber nicht tragisch. Man könnte sonst mit demselben Recht über einen Kuchenesser, der sich und seine Familie durch fortwährenden Conditoreibesuch ruinirt, eine Tragödie schreiben.

Vom Standpunkte des Theatermetiers betrachtet, behalten für die Darsteller sowohl Iffland'sche und Kotzebue'sche Stücke

allerdings oder vielmehr platterdings etwas Verlockendes, da sie zur Anwendung und Entfaltung selbst der niedrigsten Handwerkstechnik, z. B. der Art, wie man beim gedankenarmen Inhalt kleine Wiederholungen betont, vieldeutig den Kopf schüttelt und in Ermangelung eines wirklich ausgesprochenen Gefühls einen innigen Augenaufschlag executirt, hundertfältige Gelegenheit geben. Sie kann von Seiten der Schauspieler bis zur kleinsten Miniaturmalerei hinab emsig benutzt und mit Geschmack ausgebeutet werden. Was gewinnt man aber dadurch? Nur den zweideutigen Vortheil, in der Aufführung eines solchen Drama's den Schauspielern eine mechanische Gymnastik bereitet zu haben. In ihrer Kunst gefördert können sie dagegen nur von wirklichen Poetenwerken werden. Das Hantiren mit ausgestopften Schaukelpferden macht nicht tüchtig zum kühnen Ritt auf dem Pegasus.

Nathan der Weise, von Lessing.

(Am. 10. Mai 1847.)

Nathan, vielleicht die eigenthümlichste und originalste Schöpfung des ernsten Lessing'schen Geistes, bleibt für das deutsche Theater immer Prüfstein und Stärkungsmittel der einzelnen Talente sowohl, als der Schule und des Stils im Allgemeinen. Das Individuelle der Rollen fügt sich in seinen Gegensätzen und Parallelen so harmonisch zu einem organischen freien Gesammtleben und bleibt doch so unerbittlich streng und abgemessen in seinen persönlichen Schranken, daß hier der Schauspieler mehr, als irgendwo, genöthigt wird, sich der Charakteristik, Situation

und Gedankenfolge mit vollstem Künstlerstreben anzufügen. Die unendliche und selten überwundene Schwierigkeit, das Didaktische in der Rede ursprünglich und unmittelbar erscheinen zu lassen, ohne daß es sich als belehrend, steif und erkältend vom Totalkörper ablöst und diesen prosaisch färbt und zerreißt, diese Schwierigkeit wird nur da ganz besiegt, wo die Unbefangenheit und Einfachheit des Genies diese Aufgabe antritt, während die pathetische Emphase in der dramatischen Darstellung bei mäßigem Talent schon durch Gefühlsschwung, Feuer und Liebe zur Sache genügend verwirklicht werden kann. Gerade die Lessing'schen Stücke, die in ihrer innern und äußern Organisation eine maßvolle Offenbarung von schöpferischer Poesie zur Schau tragen, und irrigerweise sogar schon für speculative Vernunftwerke ausgegeben sind, verlangen als Ergänzung von Seiten des Schauspielers die größte Potenz von nachdichtender künstlerischer Phantasie. Alle dramaturgische Annalen beweisen uns Dies durch die Nachricht, daß nur die naturbegabtesten Kräfte in Lessing'schen Dichtungen das Genügende erreichten; indessen in Shakespear'schen, Schiller'schen und Goethe'schen Rollen weniger bevorzugte Talente ein wünschenswerthes Genüge boten. Wenn es die Umstände eines Bühnenpersonals schlechterdings unmöglich machen, ein Drama Lessing's in den Hauptpartieen mit hochbegabten Künstlern zu besetzen, so ist wenigstens ein sorgfältig strebsames Einstudiren und warmes gründliches Vorbereiten strengste Pflicht.

Herr Porth gab den Nathan in der richtigen, aber hin und wieder durch zu viel Phantasie und Effectneigung irregeleiteten Intension und trennte eben im Dialog, wie oben angedeutet, das Sentenzielle vom Organisch-Poetischen nicht selten ab. In der von Lessing psychologisch und formell so tief gedachten Scene, in

der ihm der Tempelherr seine Liebe zu Recha gesteht, blieb in der ausweichenden Rede des Weisen der Ausdruck feiner, rückhaltsvoller Klugheit zu wünschen übrig. Doch trat bei Herrn Porth die Sanftheit und denkende Milde des Charakters ganz im Sinne der Rolle an's Licht.

Man könnte für den Nathan den künstlerischen Darstellungstypus die dramatische Würde der Ruhe nennen, die das Wesen des Stückes ausmacht, ohne in die abstracte leblose Region der Verstandesdeclamation abzuschweifen. In diesem philosophischen Sinne pflegte Herr Eduard Devrient den Nathan zu spielen. Es war eine seiner vollendetsten Leistungen, lichtvoll, klar und ganz aus dem Geiste der Dichtung mit liebevoller Umsicht geschaffen.

Fräulein Bayer stellte die Recha dar und gab darin das anmuthige Bild eines weiblichen Herzens, dessen Leben in ungetrübter Ruhe verfließt, wie ein klarer Bach, in welchem die Sonne den Grund bescheint und sich auf der silberreinen Fläche spiegelt, — wie es uns der Dichter so unvergleichlich zur Erscheinung gebracht hat. Die Künstlerin zeigte die immerwährende schöne Erregtheit und Elasticität ihres Talentes, welches mehr ausmalend durch Farbengebung, als durch feste scharfe Conturen wirkt.

Die Karlsschüler, Schauspiel von Laube.

(Am 20. September 1847.)

Der Dichter hat sich die ebenso schwierige als schöne Aufgabe gestellt, uns den Charakter des jungen Schiller und die Lebensverhältnisse und Zeitumstände zu enthüllen, welche auf sei-

nen Genius den ersten mächtigen Einfluß übten. Hier wären Wahrheit und Dichtung mit dem Bestreben psychologischer Verflechtung zusammenzustellen, um die betreffende Lebenskatastrophe zu Abschluß und dramatischer Gestaltung zu einigen. Die Aufführung der Räuber in Mannheim mit allem daran hängenden Dichten und Trachten der Karlsschüler und Schillers Liebe zu einer Laura geben den Hauptleitungspunkt der Epoche, und der Geist der Opposition, der Empörung des freien Denkens gegen die sclavische Fessel der Form ist das tragisch belebende Element derselben. Es könnte vom philosophisch-historischen Standpunkte aus wieder ein ähnliches großes Thema wie in Goethe's Tasso bilden: die ideale Seele des überschwenglich Freien im Kampf gegen die kalte Wirklichkeit, gegen den traditionellen Bestand und die praktische Ordnung der Dinge. Außerdem aber zeigt das Motiv dieses Sujets das Auflehnen der erwachenden Jugendkraft einer anderen Zeit, die sich gegen die Einsargung des Altherkömmlichen waffnet, um unter der Jünglingsgottheit der neuen Gegenwart mit der Fackel des Prometheus gegen Titanennacht zu kämpfen. Die aufblühende geflügelte Zeitidee ist im Begriff, den conservativen Absolutismus zu stürzen, der sich mit tyrannisch berechtigter Hartnäckigkeit selbst überlebt hat. In der That ein erhabener ewig wiederkehrender Akt im Kreislauf der rollenden Weltgeschichte, für alle Zeiten beziehungsreich und für den Dichtersinn im Großen und Kleinen immer begeisternd.

Die Ausführung dieses Stoffes im vorstehenden Stück, dessen scenischer Inhalt allerdings Monotonie in sich trägt, erringt doch einen gewissen Sieg des spannenden Interesses. Das Drama leidet an einer störenden Beunruhigung durch kleinlichen Scenenwechsel und empfängt oft die Bewegung von Außen her, wäh-

rend im Innern Geist und Empfindung nicht halb so innig und naturwarm durch die Poesie verbunden und mit einander zu organischem Leben amalgamirt sind, als es die Erhabenheit des ernsten, mehr tragischen als heiteren Stoffes durchaus verlangt. Dagegen ist die einfache Intrigue ohne sichtbaren Zwang durchgeführt und in den Charakteren zeigt sich viel technische Gewandtheit zu markirter Zeichnung. Trotz dem einfachen Gang der Intrigue aber wird diese eben, wie bei den andern Laube'schen Stücken, zu viel von außen und zu wenig von innen erzeugt, geleitet, retardirt oder gespornt. Freilich ist es für eine mäßige dramatische Kraft leichter, durch äußere Anlässe Wendung und Fortschritt der Handlung natürlich erscheinen zu lassen; denn haben wir uns erst mit der Möglichkeit der Zufälle und ihrer Sippschaft auseinandergesetzt, so werden wir bei diesen einfach eingreifenden Mitteln weniger stutzen, als wenn die Aktion immer aus dem innern Lebenskonflict des Stücks psychologisch hervorgehen soll; hier ist der Weg der Wahrheit schmal und wird leicht gefehlt. Jene erste Art zu componiren, könnte man Coordination, die Zweite Filiation der Handlung nennen, und Lessing war der Protector der letztern, zu deren Vollendung offenbar ein höheres Volumen der Begabung gehört. Das Leben hinter der Scene, hinter den Coulissen wird bei geschickter Anwendung jederzeit seinen Effect, namentlich seinen materiellen nicht verfehlen, leicht aber wird dabei die Handlung zu kleinen Begebenheiten, ja zu zusammengereihten Vorfällen degradirt, die je nach der Wahrscheinlichkeit der Motive auch mehr oder minder gemacht und veranstaltet scheinen.

In Frankreich wurde diese Gattung der Dramatik geboren, aber ihre Erziehung und Artung geschah auf so nationale Weise, daß wir sie als ein Kind des Landes anerkennen müssen. Die

neuen deutschen Bühnendichter haben durchaus von der routinirten Technik, vom scenischen savoir-faire ihrer Nachbarn gelernt; aber man hat dabei in der ersten Hast übersehen, wie schwer sich in der Kunst Inhalt und Form, Stoff und Gestaltung von einander scheiden. Unserem Dichtungscharakter fehlt zu dieser äußerlichen Behandlung — im höheren Sinne des Wortes — die nationale Färbung der Franzosen und das deutsche Drama verlangt innig nach einem tiefinnern, aus sich selbst entwickelten Organenleben und dieses müssen bei treuwarmer Charakterschilderung und poetischer Gedankenfülle die neuen Theaterdichter zu gewinnen und auszubilden suchen. Wem die Macht der Empfindung, das wahre Pathos der Leidenschaft fehlt, der mag mit Verstandeskraft im Grundbau des Formellen Terrain gewinnen.

Allerdings verrathen die Karlsschüler für ein scharfes wohlwollendes Auge eine gewisse Inclination zum deutscheren Heimathstypus und einen Trieb zum Freimachen vom materiell französischen Einfluß. Wer indeß glauben wollte, dies Stück erfüllte die am Eingang beregten tieferen poetischen Anforderungen des Stoffes, der nähme für den harmlosen Dichter die Sache zu ernst und täuschte sich selbst. Laube hat allerdings das Tiefere empfunden und nicht blos damit gescherzt; aber nur in den Materialien entworfen und angeregt liegt es vor uns. Es ist nicht das tragisch Ernste, Aufwärts Strebende, sondern das amusante, gesellschaftliche Lustspielelement, welches sich in dem Totaleffecte mehr und mehr geltend macht und durch das uns Laube in bescheidener Selbsterkenntniß für die fehlende Poetenkraft entschädigen wollte. In der That würde ein Schiller'sches Genie dazu gehören, die leidenschaftlichste Katastrophe und Lebenscharakteristik eines Schiller'schen Geistes dramatisch — poetisch und psychologisch also — dar-

stellen zu können. Der Dichter versuchte nur, das Große, Innerliche zu berühren, indem er das Interessante seiner Außenseite, das Unterhaltende seiner Nebenumstände mit kecker Hand gab und bühnenwirksam verwebte. So bietet der Regimentsfeldscheer Schiller und das Bühnenwalten des kleinen Stuttgarter Haustyrannen die pikante Anziehungskraft eines unterhaltenden Anecdotenelementes dar.

Alle solche Stücke verdienen von dem praktischen Gesichtspunkt aus Berücksichtigung, die deutsche Dramatik beleben und den Genius der vaterländischen Poesie für die Bühne erregen zu wollen.

Fräulein Sibylla, Lustspiel von der Verfasserin von „Lüge und Wahrheit".

(Am 24. November 1847.)

Es ist unserer modernen, nach Tendenzen und äußerlichen Effekten haschenden Zeit mehr und mehr das solide, innerliche Dichterstreben verloren gegangen, unsere geräuschvolle Bühne auch hin und wieder durch ein gemüthreiches anspruchsloses Familiendrama, kurz durch ein Werk zu beleben, wie es eigentlich nur aus der reingestimmten Poesie der Häuslichkeit, die bescheiden in der Stille wirkt, hervorgehen kann und unserm deutschen Elemente recht eigentlich frommt und entspricht. Nur wenige Schriftsteller haben diese Richtung verfolgt, welche mit würdiger Resignation alle spekulativen Eroberungen der Coulissenwelt verschmähen muß und mit besten Kräften den überzeugenden Gehalt für den täuschenden Schein zu geben versucht. In der ersten Reihe dieser wenigen

Schriftsteller hat die dramatische Literatur noch bei jedem Werke die Verfasserin von „Lüge und Wahrheit“ und von dem neuen Lustspiele: „Fräulein Sybilla“ unveränderlich angetroffen. Es ist dabei doppelt erfreulich, den geistigen Blick mit so viel beschaulicher Innerlichkeit und Liebe zur Sache von der bewegten Welt der höchsten Cirkel auf die engeren Regionen, auf die Leiden und Freuden des bürgerlichen Lebens und seiner Verhältnisse gerichtet zu sehen. Dieser wohlthuende Antheil, dies Streben würde schon der allgemeinen Anerkennung selbst dann nicht entgehen, wenn sich auch darin nur die Hälfte der Kenntniß des für die freidenkende hochgestellte Dichterin so schwierigen Stoffes offenbarte, als in der That bei so vielen ihrer Stücke überraschend zu Tage tritt. Ein Gleiches wäre von der gewandten, sauberen Behandlung auszusprechen. Sie sticht sehr vortheilhaft und beschämend gegen die heute herrschende leichtfertige Technik und Incorrectheit des Stils ab.

„Fräulein Sybilla“ schließt sich den übrigen Dramen der Schriftstellerin nach seiner Art und Weise an. Es ist ein harmloses Familienlustspiel, in welchem indeß einige tiefer empfundene Charaktere eine ernst betrachtende Lebensanschauung vorwalten lassen. Besonders führt Sybilla, die Titelrolle, darauf hin und das glückliche Spiel der Fräulein Berg machte bei dieser Gestalt die Intention der Dichterin deutlich und hob die erstrebte Lebenswahrheit und den Schmerz eines unterdrückten, kindlichen Gemüths nach Möglichkeit hervor.

Der Dialog ist munter gefühlt, enthält sehr treffende Lebensbeobachtungen und verräth vielen Fleiß in der Ausführung.

Die Macht der Vorurtheile, Drama von Elisabeth Sangalli.

(Am 9. December 1847.)

Elisabeth Sangalli zeigt offenbar Geist und gute Anlagen, und schon eine der besten Eigenschaften, die diese Frau verräth, ist die, daß sie die Frau weniger verräth, als die meisten Jüngerinnen der Sappho. Und doch ist diese Männlichkeit auch wieder der Verfasserin größte Schwäche.

Was die Frauen als Schriftstellerinnen gelten, haben sie meistens durch den Esprit leidenschaftlicher, heißblütiger Sinnlichkeit erobert, wenn sie diesen Esprit nicht durch die wässerige Flüssigkeit der Prüderie abkühlten und ermatteten. Sie zeichneten ihr Geschlecht mit naturalistischen Farben, ja mit völlig entschleierter Wahrheit und ließen dabei oft mit merkwürdiger poetischer Weihe, aber zugleich mit verrätherischer Schadenfreude, in den tiefsten Schooß seiner Geheimnisse blicken. Natürlich: sie stehen ihrem eigenen Innern einen Schritt näher, als die Männer und brauchen nicht wie diese durch die Gläser der Illusion und Phantasie in die weibliche Seele zu schauen. Daher haben ihre Schilderungen wie z. B. bei der Dudevant, einen gewissen Reiz materialistischer Ursprünglichkeit für sich, derselben Ursprünglichkeit, durch welche der Modellact einer lebendigen Lais das Interesse vielleicht höher spannen dürfte, als die ideale Plastik einer medicäischen Venus. Ihre Talente sind alle für die Lyrik oder für den Roman bestimmt. Hier erreicht das reine Conterfei sinnlich poetischer Subjectivität schon ein sehr verführerisches Resultat. Die wahre Kunst und das Ideale, überhaupt die Objectivität blieben ihnen auch hier immer fremd, wie denn ganz beson-

ders das höhere Drama nie ihre Sphäre werden wird. Man kann aus diesen Thatsachen die ungefähren Grundlinien für die Schauspieldichtungen der Frauen finden und abstrahiren, was man von solchen Poesien Schönes und Verfehltes zu erwarten habe.

Der Sangalli fehlt jener Esprit der weiblichen Sinnlichkeit und die phantasievolle Entfesselung der sich selbst verzehrenden Leidenschaft. Sie hat dafür eine ernste männliche, vernünftige Auffassung der Conflikte, die eine wackere Denkkraft bekundet, aber für den Mangel an Gefühlswärme und an dem Phosphorglanze eines schönen glühenden Mädchenauges nicht entschädigen kann. Die Empfindung der Schriftstellerin ist mehr indirect gemacht, als direct im Herzen geboren und hat zu wenig mit der berauschenden Athmosphäre gemein, welche unter dem heißen Gürtel der weiblichen Zone herrschen sollte, denn das Geschlecht der Frauen wohnt seelisch überall in den Mittagskreisen.

Die Dichterin offenbart eine schiefe Ansicht vom Drama. Sie hat die brutalen Vorurtheile der Christen gegen die Juden und den albernen, aber historisch verbrieften Religionsabscheu der Juden gegen die Christen zum Thema genommen. Das Misère trüber Verhältnisse und heimlicher Doppelconstellationen hält sie an und für sich schon für dramatisch. Dramatisch wird es erst, wenn es durch eine poetische Auffassung zu einem natürlichen Conflict und endlich zu einer erhebenden Versöhnung geführt ist. Es wirkt abgeschmackt und widerlich grausam, die bestialischen Flüche eines altgläubigen Israeliten so oft im jüdischen Dialect gegen sein eigen Fleisch und Blut und gegen einen unschuldigen Christen herausgurgeln zu hören, — Flüche, die kraftlos erscheinen, da sie gegen Wahrheit, Menschlichkeit und Natur sind. Wir sehen hier eine Aufwärmung des zornigen Fanatismus, der in der tyranni-

schen Patriarchenzeit natürlich war, jetzt aber antiquirtes Vorurtheil ist. Man wird mehr mißlaunig als mitleidig, für die unglücklichen Opfer des Stückes auf allen Seiten eine andere Fallthür des Elends zu erblicken, eines Elendes, das nicht nothwendig da ist, sondern erst durch die Dummheit und Bosheit der Menschen und ihrer Seelenverkäufer gemacht wurde.

Die Frauen sind im wirklichen Leben mehr dramatisch als episch, wie täglich ihr Auftreten in Scherz und Ernst zeigt. Sie sind die warmen Freunde des Handelns, welches sie indessen mit Recht — von den Männern verlangen. Als Bühnendichterinnen geht jedoch ihr Handeln gewöhnlich statt in kraftvollen Thaten in kleinen Actionen und großen Worten auf, — im Theater wie in der Wirklichkeit ein lächerliches Accompagnement.

Dennoch ist die Verfasserin mit mehr Talent als viele Andere zur Charakterzeichnung begabt, aber ihren Figuren fehlt alle Magie des Gewinnenden: die Bösewichter sind abscheulich, die Tugendhaften nicht zu lieben werth. In der Sprache rankt sich eine merkwürdige Verzwicktheit der Construktion auf und ab, und das Memoriren der Rollen scheint sehr schwierig, wie man an tüchtigen Künstlern sah.

Wullenweber, dramatisches Gemälde aus den Zeiten der Hansa, von Gutzkow.

(Am 1. Januar 1848.)

Die deutsche Kritik hat des Verfassers bedeutendes Talent pflichtschuldig durch die Anlegung eines strengen Maßstabes geehrt, aber seinen Bühnenwerken die primitive Dichterkraft, die

lebendig schaffende Poesie, im höchsten und schönsten Sinne des Wortes, abgesprochen. Wenn dies Urtheil dahin modificirt wird, daß in den Gutzkow'schen Dramen allerdings ein poetisches Durchdenken und Empfinden der Grundzüge und innern Bewegungen in den Elementen abstract vorhanden, nicht aber zur organischen Kunstform, zur Gemüth erwärmenden vollendeten Gestaltung durchgebildet sei; ja wenn wir ferner zu dieser höheren Verstandespoesie — sofern man diesen Ausdruck dulden will —, welche sich ihren Geist mit feiner Gewandtheit in concrete, effectvolle Erscheinungen hüllt, noch ein großes speculatives Talent zum dramatischen Bau und zur Schürzung des Intriguenspiels rechnen; endlich aber des Schriftstellers scharfe Kenntniß unserer modernen Theater- und unserer socialen Lebensbühne ins Auge fassen und schließlich einen spirituellen Dialog und eine geistvolle Appretur und Verwendung kombinatorischer Charaktere nicht vergessen — so haben wir die besseren Haupteigenschaften der Gutzkowschen Muse vereint. Glühende Phantasie, künstlerische Schönheit einer rhythmischen Sprache, natürlicher Humor und das frisch pulsirende Blut des realen Lebens fehlen, werden aber von Gutzkow als Dramatiker nicht immer, wie von manchen anderen Dichtern der Gegenwart, durch ein rapides, widerliches Erfassen der Zeittendenzen zu ergänzen gesucht.

Im „Wullenweber" stellen sich eben diese Vorzüge, eben diese Schwächen dar.

Zuerst der Titel, ein kleines Maskenspiel: Warum hat der Dichter sein Werk nicht Tragödie genannt? Worin liegt bei „Wullenweber" der vollberechtigte Unterschied zwischen Trauerspiel und dramatischem Gemälde? Alle Elemente der Tragödie sind darinnen enthalten, nur die Kunst eines scenisch ganzen Kata-

strophenbaues, nur die Verständlichkeit der Handlung, nur die Klarheit der Historie nicht, und wo diese Qualitäten fehlen, da wird dies einem dramatischen Gemälde nicht viel weniger als einer Tragödie Schaden thun. Der Unterschied liegt also vornehmlich hier im Namen, welcher die höheren Anforderungen an das tragische Werk nicht dämpft und kein Freibrief für seine beliebige Entwickelung und Gestaltung werden kann.

Doch das Erfassen eines vaterländischen Stoffes verdient Hochachtung, da unsere selbstbewußte Zeit annehmen kann, daß es aus Nationalgefühl und freier Ueberzeugung hervorgeht: die Blüthe der Hansa; die oppositionelle Macht des Städtebundes, welche sich wie ein Phönix in den Flammen der Reformation verjüngt; das freie deutsche Bürgerthum, das, auf den freien Boden des Handels gestützt, dem Adel, dem Kaiser und der Hierarchie mit republikanischer Kraft und mit der jungen Welt der Gedanken entgegentritt; dazu noch Heldengeister, die sich aus der Mitte des Volkes durch Verdienst und Muth an die Spitze der streitenden Parteien geschwungen haben, wie dieser Wullenweber, dieser Meyer, — das sind ganz die Elemente, um in einem Drama das allgemeine Menschengefühl und die Sympathien der Zeit zu erwecken. Gefährlich ist's, hier ins Tendenzielle platt hineinzufallen. Immer wird in einem Tendenzstücke die Tendenz zum Tyrannen alles Hohen und Schönen, und knechtet es ohne Gewissen, weil das Hohe und Schöne gewohnt ist, seinen eigenen Weg zu gehen, dieser aber die Tendenz leicht kreuzen würde, also der Sicherheit wegen abgeschnitten werden muß. Da wahrhaft große Poeten keine Tyrannei oder Entweihung, d. h. Zweckbenutzung, an den Musen ertragen mögen, so können sie nie auf den widerlichen Gedanken kommen, ein Tendenzstück zu dichten. Auch werden Ten-

denzstücke altklug geboren und entbehren den freien Reiz des Naiven, das allein die Naturweihe jeder Dichtung ausmacht. Geht aus einer Dichtung die Tendenz unbefangen von selbst hervor, so ist sie eine Tochter desselben und wirkt wie warmes poetisches Leben. Ist aber ein Stück durch Tendenz gemacht, so ist die Tendenz die Mutter desselben und wirkt dem Zuschauer gegenüber wie ein altes, kuppelndes Weib.

Bei Wullenweber treten beide Fälle ein. Hätte aber der Dichter weniger auf die Schlagwirkung der Zeit gesehen, so würde er den historischen Stoff oder seine freien Modificirungen unbefangener verfolgt und besser im Charakter jener Tage deutlich gemacht haben, ohne zu häufig durch die politische und sociale Brille der Tagesverhältnisse zu blicken, welche allerdings zu jeder Zeit da war und jedem Deutschen über der Nase hängt. „Ein freier Sund für jedes freie Denken, Ein freier Sund für jedes freie Handeln, Für jede gute That die freie Durchfahrt, Ein freier Paß fürs deutsche Vaterland!" Das ist eine stattliche Phrase!

Der Geist der Geschichte ist im Drama aufzufassen, nicht die materiellen Bewegungen und Fakten derselben. Gutzkow hat Dies angestrebt, aber er hat sich die Klarheit einer Exposition, welche gleich in den ersten Scenen gegeben werden konnte, entgehen lassen, so daß eigentlich nur die Kenner der hanseatischen und dänischen Geschichte, oder die Leser des Raumer'schen Taschenbuchs mit der schwachen Biographie Wullenweber's den Hergang des Trauerspiels ganz begreifen können. Gleich nach dem zweiten Act nimmt die Spannung und Steigerung des dramatischen Baues ab, und die so ordinirten Scenen mit unaufhörlichem Decorationswechsel stehen fast willkürlich nebeneinander, ohne von einem geheimnißvollen großen Geist der Katastrophe als ein Ganzes zu-

sammengefaßt und ineinandergeschattet zu werden. Das Wesen und die Größe der Hansa, überhaupt die Kräfte der Freiheit und ihrer Lenker sind nicht durch Thaten geschildert, die typisch für's Ganze gelten, sondern durch Worte und Demonstrationen. So müssen wir auch die Charaktere, die trefflich gedacht sind, für diejenigen nehmen, als welche sie uns der Dichter beschreibt, aber nicht darstellt. Schön empfunden und einfach durchgeführt ist der Charakter des jungen Prinzen Swante, dieses schuldlosen ahnenden Opfers einer rücksichtslosen Zeit der Thatkraft, die das Glück der friedlichen Empfindung kriegerisch zertrümmert.

Mehr als Gutzkow sonst weibliche Charaktere gelungen sind, ist der von Meta, der Geliebten Marcus Meyer's, ansprechend entwickelt. Wullenweber aber und der biedere, ehrgeizige, leidenschaftlich romantische Meyer, der sich vom Hufschmied bis zum Feldherr von Lübeck aufgeschwungen, — diese anderen Hauptcharaktere sind in manchen Grundzügen trefflich, nicht aber innerlich poetisch wahr, markig oder in der historischen Sprache der That ausgeführt. Ebenso ist der Plan glücklich, durch den Rathsbarbier Schepeler das staatliche Treiben humoristisch und volksthümlich zu beleben. Leider nur erscheint der Teig zu diesem politischen Figaro ein wenig forcirt und plump eingemischt und wirkt nicht natürlich und heiter genug, um die Bedeutung, die seinen Scenen beigelegt ist, aufrecht zu erhalten. Es wird ein wenig aus Götz von Berlichingen und Egmont reminiscirt. Da das Stück um ein halbes Stündchen für die Bühne gekürzt ist, so sind dabei gewiß kleine Motivirungen der oft undeutlichen Actionen weggefallen. So fehlt um so mehr ein klarer Gesammteindruck, um darüber die verfehlte Wirkung zu vergessen, welche durch Meyer's Liebesaffairen und fahrende

Rittermanier entsteht und das Interesse mehr zerstreut statt es, im Gegensatz zu Meyers Verhältniß mit Meta, zu sammeln.

Die Sprache, welche sich durch das Ganze zieht und oft im bündig gedrängtem Dialog Gedankenschmuck und speculativen Verstandesreichthum offenbart, ist zum Theil jambisch, zum Theil in Prosa. Die letztere Form, welche ohne nothwendigen Grund mit der ersten wechselt, verdient in diesem Werke den Vorzug, da Gutzkow nicht als geborner Dichterkünstler Sprache und Inhalt organisch verbindet, sondern die vorhandenen Ideen in das Gewand der rhythmischen Rede nachträglich einkleidet.

So viel Geist und feinen Sinn „Wullenweber" auch hat, so kann man das Stück doch nur als eine mißlungene Operation auf dem Gebiete der modern-nationalen Dramatik halten. Keineswegs ist dieser ernste Versuch ein gerundetes, dramatisches Kunstwerk, eine poetisch charakterische Verkörperung der großen historischen Seele jener Reformations- und Hansazeit und ihrer heroischen Lenker. Ohne die Verständlichkeit des historischen Verlaufs, ohne die Klarheit der tragischen Gesammtidee, ohne die Tiefe der Poesie, welche die schroffen, disharmonischen Wendungen vermittelt und endlich ohne die thatkräftige, von lebendigen Zeitcharakteren ausgehende Gegenwirkung der streitenden Parteien läßt die Darstellung des „Wullenweber" mehr Abspannung, als Befriedigung zurück. Sowohl das romantische, als komische Element nehmen eine gezwungene Stellung ein und erregen kein lebendiges Interesse, sowie auch die Herzens- und Lebensverhältnisse der Hauptgestalten nicht voll und warm ansprechen und die Empfindung der Seele zu ihrem Vortheil erregen. Zu viel Bedeutung ist in der theatralischen Entwicklung den Vorgängen und Einwirkungen hinter den Coulissen beigelegt. Die

Kenner der Geschichte aber muß es in Verwunderung setzen, daß in dieser lübecker Fehde die reactionären Bewegungen der Geistlichkeit so wenig repräsentirt sind, Actionen, welche so gut zu der tendenziellen Obhut gepaßt hätten, die sich doch mehr oder minder durch die Behandlung des ganzen Dramas zieht. Was in unserer Zeit sympathetisch und natürlich anklingen soll, Das muß auch aus der Vergangenheit natürlicher, einfacher und mit höherer Wiedergebährungskraft heraufbeschworen werden. Uriel Acosta steht dem schönen Ziele der Ganzheit in vielem Sinne einen Schritt näher.

Herr Emil Devrient gab die Hauptrolle des Meyer mit vieler Frische und Beobachtung des Volkslebens. Der Künstler stellte in Bewegung, Sprech- und Denkweise ganz einen Helden dar, der sich aus dem Handwerksstande, ja man möchte sagen, speciell aus der Schmiede, volksritterlich und mit personellem Ehrgeize, — im Gegensatz zum adlig legitimen — emporgeschwungen hat.

Fräulein Bayer, die in der Meta die häuslich deutsche, innige Empfindung mit dem freireichsstädtischen Nationalgefühl zu verbinden verstand, zeigte, wie schwer es ihr oft wird, sich vor einem sentenziösen, edelbelehrenden Predigerton der Declamation zu wahren. Diese Redeweise, die leicht zur Manier neigt, ist zu generös mit dem Accent und kann sich nicht entschließen, einen Satz anders zu sprechen, als mit einem gleichmäßigen Grad von Nachdruck und Sinnandeutung in jedem einzelnen Wort. Bei einer minder begabten Künstlerin würde dieser Fehler von einem prosaischen Element zeugen, welches sich durch docirenden Ausdruck bethätigen will; bei einer talentreichen ist es ein zu starkes Hingeben der poetischen Phantasie an den Inhalt des Dialogs; für beide aber bleibt diese Dehnung der Sprache zu vermeiden.

Das Gastspiel des Herrn Genast.

(Im März und April 1848.)

Schiller's „Tell" ist durch die Redefreiheit, zu der sich in diesem Jahre auch die Hofbühnen ermuthigt fühlen, neu geboren, und man fühlt die begeisternde Kraft des großen Freiheitsdramas, dessen Wahrheiten nie veralten und welches mehr als moderne Tendenzstücke in unserer Zeit wiederklingt. Das Publikum war tiefbewegt und Stauffacher mußte die Stelle wiederholen: „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht, wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden, wenn unerträglich wird die Last, greift er hinauf getrosten Muthes in den Himmel und holt herunter seine ew'gen Rechte, die droben hangen unveränderlich und unzerbrechlich wie die Sterne selbst .... zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben — der Güter höchste dürfen wir vertheid'gen gegen Gewalt!" Herr Quanter sprach diese Worte sehr trefflich, sowie er überhaupt mit warmer Hingebung an die Sache und ihre Zeitbeziehung spielte und oft ganz im Sinne des derb plumpen, klugberedsamen, biedermännisch politischen Charakters der Schweizernatur seinen Mann zu färben verstand.

Ebenso großartig trifft und traf die Rede des sterbenden Attinghausen: „hat sich der Landmann solcher That verwogen, — hat er der eignen Kraft soviel vertraut — getröstet können wir zu Grabe steigen! — das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit und neues Leben blüht aus den Ruinen. — Der Adel steigt von seinen alten Burgen und schwört den Städten seinen Bürgereid, — es bricht die Macht der Könige sich an ew'gen Wällen. —

Drum haltet fest zusammen, fest und ewig, kein Ort der Freiheit sei dem andern fremd, — daß sich der Bund zum Bunde rasch versammle, seid einig, einig, einig!" — Welcher Schriftsteller könnte mit einem liberalen Artikel so viel wirken, als die poetische Kraft und die reale Wahrheit dieser Worte wirkt! Sie sind ein Vermächtniß der vielen freisinnigen sterbenden Greise Deutschlands an uns selbst, ein befeuernder Segen der edeldenkenden Väter an die Kinder!

Herr Genast war ein Tell im wahren Sinne des Wortes, ohne deklamatorischen Kothurn kraftvoll, derb, und nicht als Ritter, sondern als Landmann für Weib und Kind, Freiheit und Recht begeistert. Eine künstlerisch gemäßigte, spirituelle Auffassung hob die schönsten Momente noch würdiger hervor, zu denen wir besonders die schwierige Erzählung nach der Flucht, den Apfelschuß und den Monolog vor der Erlegung des Tyrannen rechnen. Sehr schön sprach Herr Genast den Schiller'schen Jambus und hob in der Darstellung das Element des Väterlichen mit Wärme heraus.

Gertrud, Stauffacher's Frau, ist unter den kleineren Rollen keine von denen, in der sich Fräulein Bayer, welche sie eine lange Reihe von Jahren gewöhnlich zu spielen pflegte, heimisch und stark zu fühlen scheint. Vielleicht ist gerade Dies ein Grund, weswegen diese Partie in ihrer ganzen charakteristischen Erscheinung bei der genannten Künstlerin aus der sonstigen typischen Färbung ihrer Darstellungsweise erfrischend heraustritt, und Fräulein Bayer uns, gefesselt durch den Gegensatz ihrer und der Dichtung Persönlichkeit, ein gesundes naives Individuum, eine reale Wirklichkeit concentrirt, während sonst ihr innerer Kunstsinn dazu hinneigt, sich im sentimentalen, elegisch-didaktischen

Element über die Grenzen der Charakteristik ideal auszubreiten und die terra vitae in dieser schönen Phantasie ein wenig zu vergessen.

Mit Bezug auf die plump musikalische und in dieser Weise höchst unpassende opernartige Einführung dieses Dramas wird es noch die Aufgabe einer nächsten Zukunft bleiben, das Fischer- und Hirtenlied so einfach zu componiren, daß des schönen Textes Worte nicht ganz über die gedehnte Melodie verloren gehen. Das Jägerlied giebt ein Vorbild für die Gattung volksthümlich rhythmischer Liederklänge.

Auch geht eine gute Wirkung verloren, wenn der Gesang der barmherzigen Brüder: „So tritt der Tod den Menschen an" bei Geßler's Leiche weggelassen wird. —

Auch im „Götz" macht es sich trefflich, die freisinnigen Reden und ihre wenigen, aber derben Beziehungen auf unsere Zeit ohne Censurbeklemmung prangen zu sehen, und der Gast brachte diese Stellen zur kraftvoll derben Versinnlichung. Herr Genast hat mit der Darstellung dieses ehrlichen urkräftigen Wegelagerers seine gelungenste Gastrolle gegeben und ein Ganzes hingestellt, das einen historischen Charakter, wenn auch in großen, weitläufigen Umrissen zeichnet. Das Bild, welches Götz gewähren soll, und welchem sich Herr Genast mit ungeschminkter Wahrheit möglichst annäherte, hat Göthe selbst allein scharf und richtig in der von ihm am wenigsten bekannten Dichtung hingeworfen: „Ein deutsches Ritterherz empfand mit Pein, in diesem Wust den Trieb, gerecht zu sein. Bei manchen Zügen, die er unternahm, er half und schadete, so wie es kam, bald gab er selbst, bald brach er das Geleit, that Recht und Unrecht in Verworrenheit, so daß zuletzt die Woge, die ihn trug, auf seinem

Haupt verschlingend überschlug; er, würdigkräft'ger Mann, als Macht gering, im Zeitensturm unwillig unterging!"

So allein ist Götz aufzufassen und Herrn Genast kam bei dieser Auffassung, die Natur und menschliche Wahrheit will, sehr zu statten, daß er sich von aller innern Maniertheit bis jetzt frei erhalten hat, — ein erfreuliches Factum, das sich bei einem älter enroutinirten Künstler, der eine bewegte Laufbahn zurückgelegt und dessen Physis im Sinken begriffen ist, in der That nur äußerst selten berichten läßt. Sehr gewandt und mit künstlerischer freier Deklamation, welche nicht durch die Verschliffenheit der modernen Eleganz geschwächt wurde, fand sich Herr Genast mit der Prosa ab, eine Klippe, die in ihrer Art noch steilere Spitzen hat, als die berüchtigten Shakespeare'schen Jamben.

Das Gastspiel des Herrn Wohlbrück.

(Im April und Mai 1848.)

Herr Wohlbrück aus Breslau, ein Künstler aus alter tüchtiger Schule, die im Untergehen begriffen ist, war in seiner Auffassung und Durchführung des „Geizigen von Molière" ebenso scharf charakteristisch und frappant, als naturwahr, einfach und frei von allen schädlichen Einflüssen der Manier oder forcirten Effecthascherei. Beide Untugenden werden bei dieser Rolle und ähnlichen von den meisten Schauspielern gern ausgeübt und es ist hier selten, einen Künstler auf dem Wege der wahren Lebensanschauung auzutreffen. Besonders hoch verdient gestellt zu werden, daß Herr Wohlbrück das tief Poetische in Molière's

ergreifender Gestalt hervorzuheben wußte und das Publikum bei den gewaltigsten Scenen zwischen Lachlust und erschütternder Rührung über die verirrte Leidenschaft des Geizes erhielt. Diese Momente fallen in die Grenzen der Tragik zurück, wie immer die höchste Potenz aller Thorheiten, sobald sie ein Individuum bis zum letzten Lebensnerv durchdrungen und verzehrt hat. Aus der Mimik, den Geberden und allen übrigen kleinen Nuancen des Spiels sprach eine feine Beobachtung der Wirklichkeit, die mit der Gewandtheit eines vielgeübten Künstlers zur Klarheit kam. In Kotzebue's „Verschwiegenen wider Willen" zeigte Herr Wohlbrück im Commissionsrath Frosch, ohne ihn, wie Döring, bis ins kleinste Detail effektsuchend zu pointiren, einen wirklichen Menschen, eine lächerlich ehrenhafte, joviale bureaukratische Spießbürgernatur aus der Stammrace von 1815—1848.

Aber erst recht bewies der Gast im „Tartüffe von Molière" die Vielseitigkeit seines Talentes und die feine Wahrheit, mit welcher er einen vorgeschriebenen Charakter dem Leben anzupassen strebt. Frei von derjenigen Schwäche vieler routinirter Künstler, welche die Pointen der Rolle mit einer gewissen Bühnenkoketterie zu outriren sucht und, den Lockungen der Manier zu Liebe, den Pfad der Wirklichkeit verliert, wußte der Gast durch naturgemäße, bescheidene Kunstmittel aus dem Geiste der bewunderungswürdigen Dichtung ein organisches, lebendiges Individuum zu schaffen. Herr Wohlbrück war immer mit vollster Einbildungskraft und regster Phantasie in den Grenzen seiner Partie, daher denn jenes gemachte Wesen wegfällt, womit viele Künstler von außen her ihre Rollen attakiren, durch dies materielle Bemühen aber nie den lebendigen Mittelpunkt derselben gewinnen, nie organisch wirken.

Ein veraltetes, von Schröder nach Morton bearbeitetes Stück „der Schneider und sein Sohn", gab ferner Herrn Wohlbrück Gelegenheit, im Schneidermeister Rapid ein vollständig lebendes Charakterbild zu entwickeln. Er drang bis in die feinsten Schattirungen des wohlhäbigen, bedenklichen und behaglich bescheidenen Kleinbürgerthums ein. Seine Darstellung war typisch und individuell zugleich, ein Vorzug, den jede Rolle des Künstlers kundgab. Die Scene, in der er die Herausforderung seines Sohnes liest und sich das tiefe Ehrgefühl eines engherzig zaghaften, aber biederen Philisterherzens bis zur höchsten Empörung regt, war ergreifend und ein bedeutender Höhepunkt der Darstellung, welche ersten Ranges genannt werden muß. Wo Rührung, Heiterkeit, Komik und Humor frischweg aus dem Naturell eines Künstlers geboren werden und so im charakteristischen Lebensbilde des rein Menschlichen als organische Eigenschaften und Theile auftreten, da wirken sie mehr, als ob sie auf dem Wege der Speculation zusammengesucht und in die Rolle verwebt wurden und es tritt die volle Ueberzeugung der Wahrheit vor die Seele des Zuschauers. In dieser Weise sprechen die schönsten Momente dieses Schauspielers an.

Gleiche Fähigkeiten enthüllten sich endlich in Kotzebue's Lustspiel „die beiden Klingsberg": Ein aristokratisch vornehmer, wunderlicher Alter, eitel, mit grauen Haaren und junger Liebe, der eine ehrbare gräfliche Geckenrolle in der Antichambre der Venus spielt, während sein vorlauter Sohn in ihren Armen den Sieg der Jugend über das Alter feiert.

Herr Wohlbrück wußte dem von Kotzebue ziemlich lasciv und nackt ausgezogenen Charakter eines verlebten, lüsternen dicken Mannes noch eine gewisse Liebenswürdigkeit zu geben, die

in einer fein gesitteten Gutmüthigkeit des Herzens Grund und Berechtigung hatte.

Natürliche, aber wohl zu beachten, nicht grob naturalistische Zeichnung nach dem Leben und eine fein berechnete Oekonomie in den Steigerungen, das war die Aufgabe der alten, jetzt leider verloren gehenden Schauspielkunst.

Das Gastspiel des Herrn Franz Wallner.

(Im April 1848.)

Um jede Begriffsverwechselung der verschiedenen Darstellungsgenres zu vermeiden und die hauptsächliche Eigenthümlichkeit des Gastes näher zu bestimmen und in seinen nothwendigen Grenzen festzuhalten, muß Herrn Wallner das komische Rührspiel im österreichischen Dialekt und Charakter, welches am schönsten in den Raimund'schen Volksliedern entfaltet ist, als Kunstsphäre angewiesen werden. Hier findet er mit seiner ganzen Persönlichkeit vollen natürlichen Anhalt und spielt das Wesen seines Landes und seiner Nation von innen heraus. Man würde sich in der Erkenntniß seiner Darstellung und seiner ganzen Kunstleistung unbedingt sehr irren, wollte man an sein Talent, welches in „Stadt und Land" seinen Kern präsentirt, die mannigfachen Anforderungen stellen, welche man sonst gewöhnlich an einen Komiker zu machen pflegt. Herrn Wallner's Begabung hat es vorzugsweise mit denjenigen Charakteren zu thun, die im originellen Süddeutschen, naturwüchsig Oesterreichischen aufgehen und in Raimund's Valentin

Holzwurm u. s. w., mehr oder minder verschieden, ihre typische Vertretung finden.

Dieser Ausspruch drängt sich bei Herrn Wallner's Darstellung des Viehhändlers „Onkel Sebastian" mit Ueberzeugung auf. Ueberraschend spricht die nationale Wahrheit und charakteristische Lebenscopie zum Herzen, sobald der Beurtheiler die originale, derbe und treu-innige Eigenthümlichkeit jener österreichischen Hochländer kennt, deren Brauch und Wesen uns der Künstler mit plastischer Klarheit und Ursprünglichkeit vor Augen stellt. Als bedeutende Leistung ist der Gesang der Couplets zu betrachten, da bei so wenig Stimmmitteln nur ein gemäßigter, seelischer Parlandoausdruck dem Künstler zur Aushülfe bleibt, mit dem er in den verschiedensten Nuancirungen, ohne monoton zu werden, seinen Zweck zu erreichen versteht. Die eingelegten sinnreichen Verse sprechen sowohl in ihrer ernsten, als in ihrer heiteren humoristischen Beziehung mehr zu den Stimmungen des Gemüths, als zum Verstande. Ihr Inhalt tritt dabei nicht, wie bei so vielen Komikern, aus dem Rahmen des Gesammtbildes heraus. In diesem natürlichen Anschmiegen und geschickten Uebergehen von einer Farbe zur anderen liegt es namentlich, daß sich das Publikum nie aus der Handlung possenhaft und gewaltsam herausgerissen fühlt, und sich dem Genusse des Gesanges hingeben kann, ohne darüber den Faden des Ganzen zu verlieren.

Der Pfarrherr, Schauspiel von Charlotte Birch-Pfeiffer.

(Am 31. Juli 1848.)

„Der Pfarrherr" ist ein zeitgemäßer Stoff, welchen die rapide Verfasserin der Gegenwart abgejagt hat. Sie wagt in diesem neuen Sprößling ihrer fruchtbaren Muse einen wohlgemeinten, wenn auch schwachen Versuch, den Kampf der verschiedenen Stände und den Sieg ihrer Ausgleichung anschaulich zu machen. Die Grundzüge ihres Sujets sind folgende:

Eine Grafentochter ist von ihrer Familie, namentlich von ihrem würdigen Onkel und der alten Großmutter, einem jungen edlen Landgeistlichen zur Erziehung übergeben. Leider kommt das Publikum zu spät, um diesen pädagogischen Act, ein Lieblingsthema der Frau Pirch-Pfeiffer, selbst mit ansehen zu können. Er ist bereits vorüber. Der Pfarrer ist Philosoph, freisinniger Apostel des neuen Systems und außerdem die rechte Hand des Volkes. Er hat den schönen Keim in der jungen Adelspflanze zur segensreichen Blüthe getrieben und vor Allem die warme, reine Menschenseele in ihm entwickelt. Der Vater des Mädchens aber ist Minister, diplomatischer Gauner des alten Systems und außerdem die rechte Hand des Fürsten. Er kann vermöge seines aristokratischen Metiers mit diesem Resultate der Erziehung nicht zufrieden sein: er verlangte eine vornehme Soubrette für das Boudoir der Residenz und empfing ein Kind der Natur. Aber noch mehr als Das. Dies Kind der Natur ist nicht mehr sein, es gehört einem Andern. Der sogenannte Weltmann fühlt sich dem einfachen Innern seiner Tochter fremd; denn bei dem Geschäfte der Erziehung haben sich Arm und Reich,

hat sich das Herz des armen Landgeistlichen und das der Grafentochter gefunden und in scheuer Sympathie lebt eine geheime Mondscheinliebe zwischen Beiden fort. Der Vater will das Mädchen zu einer vortheilhaften Convenienzheirath nöthigen, um dadurch im Besitze ihres Vermögens zu bleiben und so selbst eine Verbindung mit einer Baronesse ausführen zu können. Die junge Gräfin sträubt sich, wo sie nicht lieben kann. Der Vater, der sie nicht begreift, reist mit ihr wieder zu seinem Landgute, da er der Meinung ist, der junge Pfarrer werde für das Verborgenste seiner Tochter den besten Schlüssel besitzen. Er schnarcht ihn ministeriell an, erklärt sich mit seiner Pädagogik unzufrieden und befiehlt, seine Tochter zur vornehmen Heirath zu bereden. Ein bewegtes tête-a-tête zwischen beiden Liebenden führt zu halber Erklärung. Bei einem Besuche des Pfarrers beim Grafen kommt es zum Sturm. Die Tochter bleibt fest und der Pfarrer gesteht, daß sie bereits liebe. Der Vater ist über das Mißlingen seiner Intrigue empört, verlangt, den Namen des Geliebten zu wissen, und droht endlich mit den plumpsten Kniffen der Diplomatie, mit Anklagen, die den Geistlichen als Volksaufwiegler hinstellen, und mit dem Verluste seiner Stelle durch die brutale Willkür seiner Ministergewalt. Der Pfarrer bricht endlich den Damm seines Schweigens, fängt an, deutsch zu reden, und liest dem kleinen Metternich einige Hauptstücke aus dem Katechismus des Marquis Posa vor. Wie der Graf endlich noch die Injurien gräflicher Grobheit hinzufügt, stürzt die Tochter herein, bekennt selbst ihre Liebe und zwingt den Vater, die Beleidigungen zu widerrufen. Stärkster, geschicktester Effect! — Es geht zur Residenz zurück. Abschied der beiden Liebenden auf ewig. Sie versprechen sich, recht bald

vor Sehnsucht zu sterben, um sich dann im Himmel schadlos zu halten.

Alsbald erscheint ein Commissar aus der Residenz mit dem Verhaftsbefehle des Pfarrer-Volksverführers. Die Gemeinde will ihn vertheidigen; er mahnt zur Ordnung. Da, als er eben abgeführt werden soll, kommt die Nachricht einer Veränderung aus der Hauptstadt: die Rechte des Volkes scheinen durch einen Krawall gesiegt zu haben und der Minister, von dessen Härte nebenbei auch ein vortrefflicher, verhungerter Schulmeister als Figur des Stückes zeugt, ist gestürzt und kommt in Person an, um den ersten gezwungenen Act der Gerechtigkeit zu begehen. Er giebt seine Tochter dem Pfarrer, segnet sie mit aristokratischer Resignation und geht als veralteter unmöglicher Europäer nach Amerika, wo er sich wahrscheinlich über die Volkssouveränetät zu Tode ärgern wird. So ist der sociale Bruch gesühnt und die Standesunterschiede haben sich verbunden. — Dies und fast alle Handlung des Stückes geht in einer Auerbach-Schwarzwäldischen Scenerie vor. Der Schwarzwälder Dialekt ist ein gangbarer Artikel auf dem Theater geworden, und so sagt denn eine alte Schwarzwälder Bauermutter, die Mutter des Pfarrers, die wir schon einmal in „Dorf und Stadt" kennen gelernt haben, dem Herrn Minister recht ordentlich die Wahrheit, und es klingt auch in der That viel kräftiger, dieses ursprüngliche Idiom. Eine kleine Schwarzwälder Landsoubrette springt auch dazwischen herum, das reichste Mädel „auf zehn Meile Wegs"; sie soll eigentlich den Pfarrer heirathen, ist aber froh, daß nichts daraus wird und sie den armen Dorfschreiber, den ärmsten Schelm „auf zehn Meile Wegs", bekommt. Ihr Vater ist eine Variation des Lindenwirths, brauchbar und praktisch für die Bretter. — —

Die Tendenz des Stückes und seine Composition wird aus Obigem klar. Die Verfasserin hat wohl gethan, sich nicht in zu breiten Verhältnissen zu verlieren. Sie suchte darin unsere Zeit nicht an allen vier Enden, sondern nur an einem ihrer Schürzenzipfel zu fassen. Dieses Fanges ist sie daher so lange sicher, bis die fortschreitende Göttin ihre Schleifen löst und die veraltete Schürze laufen läßt. — — Die Forcen und Schwächen der Behandlung wechseln grell ab wie gewöhnlich. Sie sind bekannt. Vieles ist mit der geschickten kundigen Hand einer Vielschreiberin aus dem Leben gegriffen. Die frappant angelegte, aber schwache Charakterzeichnung bleibt in dem Bemühen, überzeugend zu sein, stecken.

Es ist in der kritischen Welt mit Heiterkeit und in der theatralischen mit dankbarer Rührung anerkannt, daß die Frau Birch-Pfeiffer für eine gewisse Anzahl vorzüglicher Schauspieler, je nach ihren Charakteren, Talenten und Marotten ihre Hauptrollen zuschneidet und dabei auch noch den kleineren Kräften aus den Nebenpartieen ein pikantes Universalfricassée bereitet, sowie es für abgerichtete Stubenvögel ein Universalfutter giebt, welches den Appetit reizt und eine leichte Verdauung zur Folge hat.

Die Gedanken sind in diesem Drama noch nicht die trivialsten, über welche die Verfasserin gebietet; ja der Dialog spannt zuweilen. Aber die Moral bemüht sich, über dem poetischen Interesse oben zu bleiben. Die Empfindungen werden oft widerlich gequält, die Tiefe der Leidenschaft fehlt natürlich und die Einfachheit der Handlung dehnt sich zur Ermüdung aus. So fühlt sich denn das Publikum je nach seiner Bildung und Stimmung gelangweilt oder amüsirt, angezogen oder erschlafft. Im besten Falle nimmt der Intelligente einen Begriff von dem Stoffe

eines socialen Themas, appretirt von dem industriellen Unternehmungsgeist der Frau Birch-Pfeiffer, der große Haufe aber eine sentimental-moralische Nervenerregung durch ein zeitgemäßes Familiendrama mit zu Bette. Beide Theile aber würden Unrecht thun, am anderen Morgen nach einer Bereicherung ihres Inneren zu suchen. Und ist es nicht um so demüthigender, daß dennoch dieser Pfarrherr in Deutschland so manche Gemeinde gefunden hat, die ihn vor dem Schlafengehn bereitwillig anhörte?

Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange, romantisches Drama von Alex. Rost.

(Am 5. November 1848.)

Wenn die Alten etwas nach allen Seiten Halbes, Mißlungenes satirisch bezeichnen wollten, so hatten sie dafür unter anderm folgenden Scherzspruch, der hier ohne peinliche Beziehung mitgetheilt sei: „Ein Räthsel ist es, wie ein Mann und auch nicht ein Mann, 'nen Vogel und auch nicht Vogel sah und auch nicht sah, auf einem Holze und auch nicht Holze hingesetzt, mit einem Stein und auch nicht Stein warf, und auch nicht warf *)." Die Auflösung davon lautet ungefähr: „Ein schielender Eunuch sah eine Fledermaus; Auf einem Fenchelstengel saß sie vor ihm dicht;

---

*) Den Freunden des Urtextes:

Αἶνός τις ἔστιν, ὥς ἀνήρ τε κοὐκ ἀνήρ
Ὄρνιθα κοὐκ ὄρνιθ᾽ ἰδών τε κοὐκ ἰδών
Ἐπὶ ξύλου τε κοὺ ζύλου καθημένην
Λίθῳ τε κοὺ λίθῳ βάλεν τε κοὺ βάλεν.

Anthol. Graeca ed. Jacobs Tom. IV., p. 294.

Er zog ein Stückchen Bimstein aus der Tasch' heraus; Und warf nach ihr, und traf sie aber nicht." — Es liegt darin die tragikomische Leidensgeschichte so manches Unternehmens. Aber wir wollen dem Autor Alexander Rost über sein Stück keine Vorwürfe machen, denn die Selbsttäuschung ist in unserer flottschreibenden Zeit Gemeingut, von der Geschäftscompagnie garantirte Prioritätsactie geworden, welche dem Inhaber die Leibrente der Unzurechnungsfähigkeit einträgt.

Herr Rost hat eine wackere Empfindung für die Biederkeit der deutschen Natur gehabt und seinen Stoff mit aller Neigung aufrichtig ins Herz geschlossen. Leider aber ist dieser darin sitzen geblieben und im Dunkel des schriftstellerischen Gefühls verschwommen; denn der Dichter gebietet über keine poetische Gestaltungskraft, um ein sich zugeeignetes Object wieder frei und objectiv in die Welt zu stellen, daß es eine neue organische Schöpfung bildet. Dieser historische Stoff verwickelt sich in den endlosen Falten seines romantischen Costüms. Die dramatischen Motive greifen nicht zusammen und stehen vereinzelt neben einander, wodurch alle tragische Steigerung abgeschnitten und die Kette der inneren Scenen zerrissen wird. Daher bleibt sowohl der factische wie geistige Inhalt unklar und die Grundidee des Dichters erweckt keinen Antheil. Eine schablonirte fade Charakteristik fördert dies Uebel noch bedeutend und die Aeußerlichkeit des Machwerks wird durch manchen deus ex machina hinter den Coulissen, durch ein Shakespeare'sches Gewitter, etwas, freilich unköniglichen, Learschmerz und andere Dinge unangenehm gehoben. Die Form der Sprache, steif und voll Stoßseufzer der Armuth, welche vergeblich nach dem rechten Worte schmachtet, ist zuweilen gereimt und überflügelt darin freilich

ihren Inhalt, der stets ungereimt ist. Aus solchen Mängeln entspringen dann beim nachsichtigsten Publikum mancherlei Uebel, als da sind: Mißvergnügen, Langeweile, peinliche Transpiration, u. s. f.

In Thüring'schen Theaterstädten hat man indeß mannigfach Rost's patriotische Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte mit Wärme empfangen. Man hielt darin den guten Willen für die That, denn was der Wunsch haben will, das sieht er und wenn Eulenspiegel Korinthen suchte, so fand er sie selbst auf dem Anger.

Das Gastspiel von Fräulein Lucile Grahn.

(Im Januar und Februar 1849.)

Die Taglioni war in der Virtuosität des Tanzes, in der graziösen Schönheit und Pantomime zugleich bedeutend, und der Verbindung dieser drei Eigenschaften, von denen die beiden letzteren als Gaben der Natur von der äußeren Erscheinung bedingt werden, verdankte sie ihren Ruhm, zu dem sich noch bei ihr der Reiz der Persönlichkeit gesellte. Fanny Elsler erwarb ihre Siege besonders in Italien, vorzüglich durch die Gewalt der tragischen, tief bedeutungsvollen Pantomime. In der Cerrito stellte sich ganz ungezwungen und ohne künstliches Hinzuthun die gefällige Anmuth naiver Weiblichkeit und die liebenswürdige Koketterie in's Licht und sie gewann durch diese gefälligen Eigenschaften Aller Herzen. Bei Lucile Grahn ist das hervorstehende Talent hauptsächlich die Kunst des Tanzes selbst, verbunden mit einer geistvollen, richtig empfundenen Mimik.

So hat man in den Kunstdarstellungen der Grahn vorzugsweise die schwebende, sylphidenhafte Leichtigkeit und die Vollen-

dung ihrer pas zu bewundern und neben dieser spielenden Gewandtheit nnd Virtuosität luftiger Bewegungen ist es besonders die Weite und Sprungkraft und im höheren Sinne das heroische Pathos derselben, wodurch sie alle Uebrigen übertrifft. Ihre schwungvolle Elasticität verläugnet die Materie des Körpers und bildet scheinbar den Uebergang von der menschlichen Natur und ihrer Erdschwere in das Mondscheingebilde der Elfenwelt.

Die technischen Schwierigkeiten des Tanzes ganz beherrschend, hat sich die Grahn zu ihren Productionen förmlich eine Elite kaum möglicher Exercitien ausgewählt. Der Wunsch nach Steigerung des schon Dagewesenen führt in jeder mehr mechanischen Kunst solche Consequenzen herbei und sucht das Außergewöhnliche durch das Außerordentliche zu überbieten. Die Künstlerin hält alle Einzelheiten zu einem drastischen Ganzen zusammen und vergeistigt dabei das Materielle körperlicher Bewegungen im wahren Sinne des Wortes. Sie adelt ihre Productionen durch eine feine Wahl der Mittel und weiß das Eminente mit dem Anmuthigen wechselvoll zu verbinden. Es zeigt sich in ihren neu erfundenen pikanten Zusammenstellungen eine große Speculation, doch immer viel Noblesse des Geschmacks. Das sinnliche Element tritt dabei in decentester Weise in den Hintergrund und dies ist ein idealer Zug, wodurch sich die Grahn im Gegensatz zur materiellen Versunkenheit des modernen Ballets dem Interesse gebildeter Geister nachdrücklich empfahl: alle ihre Attitüden haben einen gewissen freien spirituellen Hauch, so daß der ganze Tanz eine geistvolle Arabeske bildet. In der Pantomime und Mimik liegt Seele und tiefe Innerlichkeit und diese schönen Eigenschaften eben halten den lebhaftesten Antheil fortwährend rege.

Fräulein Lucile Grahn, die viel technisches Regiegeschick

für Inscenesetzung bewährte, trat hauptsächlich in „Esmeralda" „die Willis", „des Malers Traumbild," „der Gott und die Bayedère," „Katharina die Banditentochter", später in „das hübsche Mädchen von Gent" auf. Die beiden erstgenannten Ballets gehören zu den besten modernen durch interessanten poetischen Stoff und gelungene Musik. Leider befindet sich das Ballet in unserer Zeit auf so tiefer Stufe, daß es ein schuldiger Liebesdienst gegen Sittlichkeit und guten Geschmack ist, ihm im Vorbeigehen ein Wort zu widmen.

Unser Tanz steht als Kunst gegen die antike Zeit unendlich zurück. In unsrer Gegenwart geht der Tanz von den Beinen aus, während er in der antiken Welt vom Kopf, von der Seele ausging. Daher die Verschiedenheit des Wesens. Jetzt ist süßer Sinnenreiz und virtuose Fertigkeit vorherrschend Zweck. Früher waren Beide nur Mittel zum Zweck und die symbolische Bedeutung, die Grazie und Schönheitserscheinung bildeten das Endziel dieser plastisch-musikalischen Eurhytmik. So mußte denn auch die ruhige Bewegung, die jeden Theil harmonisch zur Geltung brachte, mehr vorherrschen und unter Jünglingen und Jungfrauen gleichmäßige Verherrlichung finden. Die Dionysostänze vertraten die Seite leidenschaftlicher Seelenschwingung, die poetische Darstellung des stürmenden Genusses. Das Beste, was uns die modernen Tanzgenien geboten haben, steht weit hinter Dem zurück, was die Antike in der bildenden Kunst zeigt, was die Classiker schildern. Dort war tiefer Gehalt und Sinn. In Ruhe und Bewegung, in Geberde, Pantomime und Gesichtsausdruck; in kraftvollem Ernst und liebseeliger Freundlichkeit ward die höchste Vollendung gegeben, welche die Reize der

Menschengestaltung auszudrücken vermochten. Und das Alles wurde von Ebenmaß durchgeistigt. Hieran fehlt es bei uns; unsere pantomimischen Ballets sind auf unterhaltende Effecte, nie auf edle Kunstausübung berechnet. Im Solotanz stehen Schnelligkeit und weitbeinige Coulissenreißerei der Schönheit, der Grazie voran. An Stelle des Idealen in den Tänzen der Alten ist jetzt das Barocke und Materielle getreten. Vor Allem ist äußerlich unser Costüm hinderlich und störend für die schöne Linie. Es gehört eine Alles durchbohrende Göttergrazie dazu, um im steifen, geschmacklosen Faltenrock des Sylphidenballets noch anmuthig, naturwahr und deshalb schön in Form und Stellung zu erscheinen. Der Verlust der Formen des ganzen Mittelkörpers läßt sich nie verschmerzen. Jede Stellung wird eckig und muß übertrieben werden, um nur überhaupt noch als eine Stellung und Beugung hervorzutreten, denn der schmiegsame Fluß der Contouren, die reizende Rundung der Glieder wird tyrannisch durch ein Kleidungsstück unterbrochen, welches einen selbstständigen, glockenstarren Faltenwurf behauptet. Frei und bequem tanzt sichs zwar darunter, aber wie haben es die alten Tänzerinnen gemacht? Man soll nicht sagen, mehr scheinbare Entkleidung, mehr menschlich freie Linie wäre zu viel für unsere Anstandsnerven; möglichst gänzliche Enthüllung der Mutter Natur ist ja immer unsrer Gegenwart wärmstes, ungenirtestes Bestreben im Ballet gewesen. So würde denn vor Allem eine geschmackvollere, die Körpergestalt hervorhebende Tracht beim Tanz den äußeren Anstoß zu edlerem Kunstgeschmack geben. Unsere Zeit könnte dann ein wirklich schönes, poetisches Ballet haben, ohne der Unschönheit und Verflachung so schmerzlichen Tribut zu zahlen.

Der Tanz, die sinnlichste aller Künste, hat allerdings eine volle Berechtigung zur Bühne. Es ist die harmonische, graziöse Bewegung eines schönen Menschenkörpers nach dem Takte der Musik, also die Verherrlichung der menschlichen, sinnlichen Schönheit überhaupt durch lebendige, bewegliche Mittel, während die Plastik ein ähnliches Ziel auf anderm Weg durch todte, unbewegliche Mittel erreicht. Der Tanz kann reizend, verführerisch aufregend wirken, aber er darf nie zu einem andern Mittel als dem der Schönheit seine Zuflucht nehmen. Dieses Erforderniß, die Grenzen der Schönheit inne zu halten und nie ihre Reinheit zu verletzen, verbunden mit der Verwirklichung irgend eines allgemeinen Gefühls: der Freude, des Schmerzes, der Verzweiflung oder gar gesteigert durch die pantomimische Darstellung einer speciellen Action macht den Tanz zu einer Kunst. Wo sie gegen diese höheren Begriffe anstößt, sinkt sie zu einem bloßen Opferdienst der Sinnlichkeit herab.

Man hat offenbar dabei mehr weniger die Grazie und Vollendung des alten hellenischen Tanzes, als den Ausspruch eines alten griechischen Dichters im Auge gehabt:

„Reizend fliegt sie dahin, die trunkenen Blicke bezaubernd,
„Daß die bartlose Jugend sich älter, das Alter jünger sich wünschet.
„Und wunderbar selber des Podagras Schmerzen verstummen."

Da nun dem sinnlichen Principe einmal Bahn gebrochen war, welche über die Schranken des edlen Geschmacks und der sittlichen Delikatesse sowohl im unästhetischen Costüm, als in der Darstellung hinaus schweifen mußte, so kam es auf ein peinliches Maß nicht mehr an und der Erfolg heiligte jedes Wagniß. Unsere Pirouetten, Windmühlenwirbel und Repräsentationen aller menschlichen Verborgenheiten leisten hierin Alles, was selbst

Mephistopheles auf dem Blocksberg nur wünschen könnte. Am verwerflichsten ist dieses sinnliche Element bei eigenen Erfindungen, am meisten entschuldigt wird es in nationalen Tänzen, die sich, sowie das naive Volkslied jede Aussprache der Gefühle und Leidenschaften unbefangen erlauben.

Wer die spanischen und italienischen Weiber bei Volksfesten tanzen sah, wird wissen, wie alles Charakteristische und eigenthümlich Schöne, was nur eine Nation, aber kein Individuum zu erfinden vermag, in solchen Tänzen mit gewandter Biegsamkeit und reizvoller Wahl als ein wohlgegliedertes Ganzes zusammen getragen ist. Aber bei unsern Balleten hat man diese Motive mit krankhafter Koketterie verwandt und herabgezogen. Nur selten taucht hier und da in einfachen, südlich-sinnlichen Bewegungen und kecken rhythmischen Schwenkungen eine Erinnerung an die grünen Tanzplätze von Ariccia, von Tivoli oder an die sonnenverbrannten Stadthügel von Valladolid auf, wo die heißblütigen, wasserholenden Dirnen ihre Mänadenfreuden des Tanzes feiern.

Unter der großen Unzahl der modernen älteren und neueren Ballete giebt es nur wenige, die sich durch eine haltbare Idee über das Niveau sinnloser unglaublicher Fadigkeit erheben und den Tanzkünstlern etwas mehr darbieten, als die nur materielle Gelegenheit, am Leitseile einer kleinen Action hübsch costümirt umherzuspringen. Die mittelmäßigen Tänzer und Tänzerinnen regaliren uns in solchen trivialen Darstellungen unten durch kokette unanständige Beinequilibres und oben durch ein gleichförmiges nach Beifall grinsendes Lächeln. Bedeutende Künstler sind daher in modernen Balleten dazu verdammt, schöne Einzelheiten gewaltsam einzulegen, was immer für das Ganze nicht viel

anders wirkt, als wenn ein Komiker in einer schlechten Posse gute Einfälle extemporirt. Soll ein Ballet einen harmonischen Gesammteindruck hinterlassen, so muß es sowohl stofflich, als durch die Darstellung befriedigen, d. h. einen leitenden Gedankengang offenbaren, bei dem sich etwas Sinnreiches oder gar Poetisches empfinden läßt.

Coriolan.

(Am 9. Februar 1849.)

Diese Tragödie, welche zu den vollendetsten historischen gehört, die Shakespeare geschaffen, und somit überhaupt in der ersten Reihe menschlicher Geisteswerke steht, wurde zuerst, höchst dankenswerth, von Gutzkow unserer Bühne gewonnen.

Was seine Bearbeitung des Coriolan betrifft, so sind mit geschickter Hand zeitwiderstrebende Einzelheiten und zur Unverständlichkeit neigende Ausdrücke beseitigt, und es wäre unersprießlich, über ein mehr oder minder Nothwendiges hierin Anerkenntniß mit abweichender Ansicht zu mischen; denn Shakespeare's Reichthum mag auch manche charakteristische und belebende Züge ohne Schaden missen. Durch andere sehr wesentliche und starke Veränderungen aber wird Aufbau und Kern der Dichtung geschädigt.

Jene Fehler zu heftiger Beschneidung und falscher Inscenirung sind (nach der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung) innerhalb der dritten bis zehnten Scene des ersten Actes, in der vierten Scene des vierten Actes (Menenius, Sicinius und

Brutus) und endlich in der letzten Scene des fünften Actes zu suchen. In dem hiervon gewaltsam Weggelassenen liegt ein großer Theil der Charakterschilderung der Frauen, der Stimmung der Volsker, der Heldenentwickelung Coriolan's in der Schlacht, der Schilderung des Volkes und der Verschwörung gegen den Römer zu Gunsten des zurückgesetzten Aufidius. Erst durch diese dramatische Ausführung des Originals greift Eins in das Andere organisch ein, das historische Bild wird completer und wahrer, die unvollkommenen Charaktere erheben sich von einem Fragment zum Ganzen und die jetzt fehlende poetische Gerechtigkeit der Tragödie vollendet den Eindruck derselben als Kunstwerk. Es bleibt hoffentlich einer baldigen Zukunft vorbehalten, jene Mängel einer geistvollen Bearbeitung zu beseitigen. Es sei in der vorstehenden nur Einiges noch näher betrachtet.

Coriolan's Heldenthaten auf dem Schlachtfelde sind gestrichen, seine Eroberung von Corioli, sein Zusammentreffen mit Aufidius, die Verleihung seines Beinamens auf dem Schlachtfelde. Shakespeare hat uns so Coriolan im Glanze seiner Tapferkeit, seines Heroismus vorgeführt, um uns ein lebendiges Bild des Helden zu geben, um ihn vor unseren Augen auf den Gipfel seiner Größe, seiner Tugend, seiner Verdienste um Rom zu heben und die Undankbarkeit der Plebejer im stärksten Contrast hervortreten zu lassen. Jene Thaten des Krieges geben einen Aufschluß für seinen ungestümen, aufbrausenden Sinn, eine Versöhnung für seinen Stolz. Hätte Shakespeare eine Erzählung dieser Thaten für genügend gehalten, um der Phantasie des Zuschauers dieses große Lebensbild vorzuführen, so hätte er es sicher gethan; denn Shakespeare hat das besser verstanden, als wir Alle. Shakespeare hat die in der Wirklichkeit erschauten

Thaten nur durch wiederholte Erzählungen heben wollen, und es muß daher ein ganz verblaßtes Resultat herauskommen, wenn wir uns blos mit diesem Wortgemälde begnügen, und den stofflichen Inhalt, die starke Thatsache weglassen. Auch für den Eintritt zum Aufidius im vierten Akt fehlt der anknüpfende Gegensatz, wenn das Zusammentreffen Beider auf dem Schlachtfelde wegbleibt. Der erste Akt, mit einem Theil des zweiten Aktes zusammengezogen, ermattet dadurch an seinem Inhalte und wird undeutlich für die Zuschauer; statt jener Schlachtfeldscene hätte weit eher Cominius' Erzählung davon im zweiten Akte gekürzt werden können, die breit und dehnend erscheint, da sie uns allein kein Bild des Helden zu geben vermag, und der Spieler des Coriolan verliert so für seine Darstellung den großen, lebendigen Eindruck des Heroen und muß denselben mit größerer Kunst durch weniger reale Mittel zu ergänzen suchen.

Shakespeare's Werke sind wie ein geistiger Kosmos: wo wir anscheinende Regellosigkeit und Unordnung ebnen wollen, stiften wir gewöhnlich gröblichste Verwirrung, und es muß uns beschämen, daß sich auch die höchst nöthigen von unsrer Zeit geforderten Aenderungen zugleich immer als Verkleinerungen ausweisen. In den meisten Fällen hat sich bis jetzt herausgestellt, daß, wer mit dem Zweifel an der organischen Ordnung und an der planvollsten Entwickelung der Dichtungen Shakespeare's begann, mit dem Zweifel an sein eigenes tiefes Verständniß des Dichters aufhörte. Wir sind zu epigonisch klein, diesen größten aller Dichter analytisch begreifen und das poetisch Nothwendige von dem poetisch Beiläufigen unterscheiden zu können. Selbst Goethe gestand mit Begeisterung, daß er diesen Geist höchster Potenz nicht zu erfassen vermöge, und so wird denn in unserer

reducirten Gegenwart Niemand so schamlos sein, sich gleicher Schwäche zu schämen.

Es möchte bei einigen Reflexionen schwer werden, Herrn Emil Devrient als Darsteller der Titelrolle so viel Beifall zu spenden, als er für die seelische Gewalt und künstlerische Pracht dieser Leistung verdient. Wer wohl vertraut mit dem deutschen Theater die ersten Kräfte desselben durchmustert, wird bald finden, daß es keinen zweiten Schauspieler giebt, welcher diese Heroenpartie vom größten Umfang nur einigermaßen der Devrient'schen Schöpfung ebenbürtig auszuführen vermag. Es fehlt dazu Allen nicht nur das edle und doch so männlich starke Organ und die Macht der äußern, plastisch vollkommenen Erscheinung, sondern wesentlich die Reinheit und der wahre Adel des Stils, der jede geistreiche Auffassung des Inhalts durch ideale Schönheit und künstlerische Eurythmik harmonisch zu machen versteht. Dieser Kunstzauber des individuell Vollendeten entschädigt für manche Eigenschaften, welche die Phantasie dem rauhen römischen Krieger gern charakteristisch zugesellen möchte. Herr Devrient concentrirte der Demokratie gegenüber den schroffen, aber edlen Aristokratentypus des geistigen und materiellen Patriciats und führte, um mit den alten Schriftstellern zu reden, die „sturmathmende" Heldennatur durch stolze Ueberschwenglichkeit zum tödtlichen Sturz in die tragische Schuld.

Die Mutter Coriolan's, die Volumnia, wurde von Fräulein Berg mit einer höchst beachtenswerthen Reinheit und Klarheit des Stils und mit breitem Pathos der Deklamation voll mütterlicher Wärme gespielt.

Die Charakterdarstellung des alten humoristischen Aristokraten Menenius, den der Haß gegen die Plebejer mit Witz

beflügelt, des väterlichen Freundes von Coriolan, war ein treffliches Genrebild Eduard Devrients.

Wenn sich auch bei dieser rollenreichen Dichtung noch an manchen Bühnen für die Volkstribunen gute Vertreter finden, wie hier die sehr tüchtigen Künstler Quanter und Porth, so fehlt doch leider gewöhnlich für Virgilia und Valeria in ersten Schauspielerinnen der gute Wille zur Uebernahme dieser Parthieen, und in zweiten und dritten die nöthige antike Haltung. Es ist aber für jeden gebildeten Zuschauer ein schmerzliches Gefühl, diese edlen Scenen unwillkürlich in die Parodie hinabgespielt zu sehen.

Die Testamentsklausel. Posse von J. E. Hartmann.

(Am 18. Juni 1849.)

Aus dieses Dichters „Testamentsklausel" ersehen wir die traurige Wahrscheinlichkeit, daß er uns dereinst fast gar Nichts hinterlassen wird. Er ist Inhaber eines sehr kleinen Inventariums, in dem sich unbescheidene Allotria nicht vorfinden, als da sind: Erfindung, Witz, Humor, komische Charakteristik, Neuheit der Situation, gute Einfälle u. s. w.; dagegen erblicken wir ein tüchtiges Erbkästlein voll Reminiscenzen und ein genügsames Herz, welches diese mit ökonomischer Trivialität verbraucht und sich nicht durch peinliche Anforderungen an sich selbst incommodirt. So tritt der Verfasser gleich beim Beginne seiner dramatischen Laufbahn offen und ehrlich vor das Publikum mit seinem Testamente hin, damit man ihm nicht etwa unpassende Opfer zu-

muthen möge. Dies war auch Eulenspiegel's Manier, welcher durch einen verdächtigen altdeutschen Wald nicht anders, als mit umgekehrten heraushängenden Taschen, Kräuter und Wurzeln kauend, dahinzuwandeln pflegte, um die Habsucht seiner Mitmenschen in keiner Art zu reizen.

Welche literarische Armuth schlägt ihren Bettlermantel in solchen Aufführungen flehend auseinander!

Aus allen leeren Logen blicken die magern Nebelgespenster der Langeweile mit ihren langen spitzen Nasen und dünngeschlitzten Augen nichtssagend hervor und lassen sich auf die Schultern irgend eines Harmlosen, der sich amüsiren wollte, herab, um ihn wie ein Alp zu drücken. Beängstigt schauen solche unglückliche Opfer unter und hinter sich, ob sich nicht vielleicht ein unterhaltender kleiner Hund in das Theater eingeschlichen hat, im Corridor ein ungenirter Cavalierlärm de bon ton zu vernehmen ist, oder vom vierten Range ein Zettel wünschenswürdig herabrauscht. Je mehr Plagiate, Unwahrscheinlichkeiten, abgedroschene Stellen und fade Ideen der Verfasser zu entwickeln sich die Freiheit nimmt, je sehnlicher wird das Verlangen nach einer kleinen erfrischenden Störung.

So geistlose Possen sollten höchstens in einem Theater gegeben werden, wo der Zuschauer mitreden kann, damit es vielleicht auf diese gesellschaftliche Weise gelingt, von außen her eine Erheiterung in diese Machwerke hineinzubringen. Gute Bühnen thuen mit derartigen Erzeugnissen einen Fang, um den sie nur der glückliche Schnabel beneiden würde. Schnabel angelte nämlich dreißig Jahre ohne Erfolg; im einunddreißigsten Jahre aber fing er einen Frosch, worauf er sich sehr befriedigt zur Ruhe setzte und auf alle Fischer herabsah. —

Es ist eine eigenthümliche Manier und Schwäche unseres kleinen modernen und leider gewöhnlich possenhaften Lustspiels, daß sich die Dichter darin nicht auf natürliche Weise die drastische Situation und Handlung aus den Individualitäten und deren Lebensverhältnissen entwickeln lassen, sondern statt dessen von Außen her ihre Personen ergreifen und mit ihnen zur Belustigung des eingeweihten Publikums irgend ein ergötzliches Experiment machen. Ein solcher gehandhabter Mensch erinnert immer an eine gesunde Brummfliege, die noch keine trübe Ahnung von der Bosheit des Schicksals hat. Aber man ennuyirt sich über ihr Amüsement und wünscht sie, zu seinem eigenen, in eine andere Lage zu versetzen. Mit Hilfe einiger Kammerdiener wird sie in den engsten Winkel des Salons getrieben und gefangen. Jetzt reißt man ihr einen Flügel aus und setzt sie in das Gewebe einer Kreuzspinne, die schon avertirt ist. Das ganze Haus versammelt sich, da es leider nichts Besseres zu thun hat, man erheitert sich über den Kampf und endlich wird die Brummfliege eingesponnen. Ist dies kein Schauspiel für Götter und Menschen, so paßt es doch für unerzogene Kinder und Tagediebe.

Das Gastspiel der Herren Scholz und Grois aus Wien.

(Im August 1849.)

Diese trefflichen Komiker traten im „Viehhändler aus Oberösterreich“ im „Zigeuner“, beide Stücke von Kaiser, und in Nestroy's „der Zerrissene“ auf. Die letztere Posse ist mit ungenirter Keckheit dem Französischen frei nachgebildet und in ihren

Hauptfiguren und Situationen ganz für komische Bravourdarstellungen berechnet.

Von Herrn Scholz kann man sagen, daß er als Künstler so ganz und gar in die dumm-plumpe, derb-komische Natur des Schlossers Gluthammer einzudringen versteht, als existire er nur in dieser Gestalt und vermöge gar keine andere Rolle zu spielen; er ist in der That als Schauspieler viel mehr Schlosser, als die meisten Schlosser von Profession. Dieser Gluthammer ist für die Bühne der erschlossene Urtypus aller verschlossenen Schlosserseelen, deren altväterliche Werkeltagseinfalt zur Belustigung der Umstehenden von den Schlägen des Schicksals bearbeitet wird, und die daher mehr Ambos als Hammer sind. Die wahrhaft steinerne Komik des Herrn Scholz erhebt sich bis in die Spitze des lautersten Humors, dessen bewegteste Momente so viel täuschende Natürlichkeit besitzen, daß das Lächerliche anfängt rührend zu werden. Diese Rührung tritt immer nur dann ein, wenn das Dargebotene neben der blühendsten Heiterkeit auch die Bewunderung für seine tiefe Wahrheit vom Zuschauer fordert. Niemals fällt der Schauspieler, um einzelne Effecte geltend zu machen, aus den Grenzen seiner haarscharfen Charakteristik. Daher wirkt Alles harmonisch als ein Ganzes und erscheint mit originaler Kraft von einer Palette gemalt. So will es die wahre Kunst, und nur das irregeleitete possenreißende Virtuosenthum pinselt seine Bilder, namentlich die komischen Genrestücke, aus verschiedenen Farbentöpfen an und zerreißt durch schreiende Töne das Grundgesetz der Einheit.

Herr Grois hatte eine weniger dankbare Rolle, aber er gab mit eben solcher Einheit und künstlerischen Mäßigung eine naturwahre Gestalt. Seine Bewegungen sind für das charak-

teristische Spiel ein Vorbild zum Studium für alle Schauspieler seines Faches. Ohne alle Uebertreibung gab Herr Grois die dumm-schlaue, ordnungsverwirrte, schwachköpfige Hasennatur eines oberösterreichischen Pächters wieder, und man muß über die Gewissenhaftigkeit erstaunen, mit welcher sich seine musterhafte Sprache und Haltung nie vom Vorbilde des Lebens entfernte. Wer sich im Leben umgethan hat, dem werden genug Krautköpfe dieser Art vorgekommen sein, selten wird sich aber der Künstler finden, der Muth und Talent besitzt, diese Simplicität ohne fremde Zuthat auf die Bühne zu bringen.

Eine besondere Freude muß bei Herrn Grois die gesunde volksthümliche Wahrheit und Lebensbeobachtung gewähren, mit der er in Spiel, Sprache und Gesang die Saiten des Gemüths trifft und in ihren schmerzlich rührenden Tönen anklingen läßt. Im Viehhändler ergreift er durch einfache, breite, kernige Züge der Ursprünglichkeit und Frische. Diese biedere, humoristische Nationalfigur hat Gemüth, Fleisch und Blut, und durch diese Wärme des Lebens hält sie die Theilnahme der Zuschauer an allen Nerven gefesselt.

Herrn Scholz's Hauptforce besteht in der kunstgerechten Auffassung und treuen derb-komischen Copie des niederen bürgerlichen Lebens, des österreichischen Volkstypus und er wirkt hier markig und bedeutend durch die schroffen, fein satyrischen Contraste der Schlaglichter und Schlagschatten, die er oft wie ein extemporirtes Fragezeichen mitten in den Fluß der Rede mengt und dadurch einen persiflirenden Seitenreflex auf den wörtlichen Sinn des Dialogs wirft.

Im Walde. Ländliches Charaktergemälde von Charlotte Birch-Pfeiffer.

(Am 1. October 1849.)

„La mare au diable“ von George Sand ist eine höchst reizende Geschichte, in vieler Beziehung reizender, als manche deutsche Dorfgeschichte. Frau Birch-Pfeiffer fand dies auch. Sie ist dem französischen Originalgenius ziemlich nahe auf den Leib gerückt und hat ihm zutraulich genommen, was ihr gefiel. Oft aber hat die Verfasserin das ursprüngliche Werk verdorben, indem sie das erzählende, handlungsleere Element nicht lebendig zu dramatisiren vermochte.

Wir werden auf ein reinliches Bauerngut geführt. Cölestin, der wackere Besitzer, hat seine geliebte Gattin verloren und ist Wittwer in seinen besten Jahren. Marie, die Tochter einer armen Frau, deren Stütze sie ist, nimmt einen unbewußten, respectvollen Antheil an Cölestin und liebt seine Kinder herzlich. Der Schwiegervater Cölestin's hat diesem bereits eine andere Frau ausgesucht, Margarethe aus Rohrsdorf, eine wohlhabende Wittwe. Er macht den Sohn mit seinem Plane bekannt, und dieser obgleich schwermüthig und heirathsunlustig, folgt dem patriarchalischen Pantoffelwinke des Alten. Morgen soll er fahren und die Frau besichtigen, er kann ja zugleich bei dem zukünftigen Schwiegervater Leonhardt ein Pferd beschauen! Marie, die sich im selben Dorfe aus Noth verdungen hat, wird ihn begleiten.

Im zweiten Akte durchschauert uns die Nacht in einem mächtigen Walde. Cölestin und Marie treten auf. Die Letztere trägt das ungezogene Söhnchen Peter, das nachgelaufen ist und

so wider des Vaters Willen doch mitfuhr. Die Stute hat die Gesellschaft umgeworfen und ist mit dem Wagen heimgekehrt. Der Landmann stößt gegen einen Eichbaum. Halt! da müssen noch zwei Eichen stehen! Richtig, sie stehen, und sie sind am gespenstischen Hexenmoor. Einige tanzende Irrlichter leuchten ihnen vor dem Antlitze herum und überzeugen sich, ob die Reisenden schon Gänsehaut haben. Marie, die sehr dumm ist, wie der spätere Verlauf zeigen wird, hat wirklich bereits einen solchen Ueberzug. Sie ermannt sich aber und schafft ein Feuerchen. Es raschelt in dem Eichbaume, an den man das schlafende Kind gelegt hat. Eine Eule regt sich in den Zweigen, Strix otus oder brachyotus, wenn ich nicht irre, und die machte ein Paar Augen! Um diese Poesie nicht zu romantisch werden zu lassen, erwacht der Junge mit der naiven Bemerkung: „Mich hungert!" Ein beifälliges, sympathetisches Magenknurren läuft durch das ganze Theater. Marie bringt ein Huhn hervor. Man ißt und Marie läßt den Kleinen beten. In Cölestin's Brust treiben sich unwillige Gedanken an seine Zukünftige herum. Doch er hat bis heute Marie noch nie eines Blickes gewürdigt. Jetzt fällt ihm auf einmal eine Wallfischschuppe von den Augen und er sieht, daß sie sehr liebenswürdig, sehr tugendhaft, sehr häuslich ist und seinen Kindern eine Mutter sein würde. Er stellt ihr einen aufrichtigen Heirathsantrag, aber sie, die den Wunsch seiner Schwiegerältern kennt, nimmt ihn aus Respekt vor der Hoheit der Familie nicht an. Alle Bitten sind vergeblich, Cölestin ist ihr zu alt. Er ist todtwund im Herzen, und am Morgen wandern Beide in tiefster Resignation nach Rohrsdorf, er nach der Wittwe und sie nach dem Pachter auf Steinfeld, wohin sie einstweilen den Buben mitnimmt.

Dritter Akt. Die Wittwe ist kokett und mißfällt, denn Frau Birch-Pfeiffer hat die Gewogenheit, sie sagen zu lassen: „sie habe Etwas an sich, wonach die Männer liefen.“ So findet sie den Cölestin sehr liebenswürdig, denn sie hält ihn für einen starken Mann. Er aber geht lieber zur Wiese und besieht sich Pferde. Da stürzt Marie, die dem Pachter entflohen ist, athemlos mit dem Kinde herbei. Der Pachter kommt nach und will sie züchtigen und zwingen, ein halbes Jahr bei ihm zu bleiben, obgleich sie ihm eine Uhr gestohlen haben soll. Zu guter Zeit kommt Cölestin zurück und das ganze Theater bebt vor Ungeduld der poetischen Gerechtigkeit entgegen. Der Pachter hat die Gewohnheit, hübsche Mädchen zu küssen, welche er auch an Marie geübt hat, wie durch den Kindermund kund wird. Cölestin packt ihn, läßt ihn auf den Knieen seine Schändlichkeit und Verleumdung gestehen und eilt mit Marien und dem Kleinen davon. Diese Züchtigung ist ein effektvoller Moment, der dem ehrlichen Landmanne sehr leicht wird, „da er in einem Arme mehr Kraft als vier Stiere besitzt.“ — „Trauere, Schatten Homer's, ach! daß du nicht kanntest den Starken!“

Im vierten Akt ist Cölestin bleich vor Gram geworden und wankt dem Grabe zu. Marie die bei ihrer kranken Mutter lebt, hat ihn, obgleich sie ihn entsetzlich liebt, mit seinem Kummer ruhig dahin gehen lassen, und er geht nun schon acht Monate. Die Schwiegerältern grämen sich und dringen in ihn. Er gesteht seine Liebe. Jetzt kommt Julian, ein Bauerbursch aus Rohrsdorf und will Marie zur Ehe holen. Da endlich faßt sich der Wittwer ein Herz uud wirbt nochmals um die Spröde. Sie schlägt es wieder aus Respekt aus, und endlich erst, nachdem sie hört, die Schwiegerältern würden nichts „Genantes“ von ihr

denken, ist sie so gefällig und menschlich, dem theuern Manne durch ihr Jawort das Leben zu retten. Nachdem uns so die Frau Birch-Pfeiffer in das Geheimniß der weiblichen Natur hat blicken lassen, läßt sie den Vorhang ihres Gemäldes zum letzten Male niederfallen.

Man sieht, daß es dem Stücke sowohl an Handlung, als an richtiger Charakteristik fehlt. Besonders Marie agirt immer unmotivirt und mehr einfältig und flachsinnig geheimnißvoll, als unschuldig zart. Was der kleinste Verstand der Verständigen sieht, das begreift durchaus kein solches Gemüth, — ein Gemüth, welches ein gewöhnliches Landgemüth und noch nicht einmal ein räthselhaftes Schwabengemüth ist, wo man allerdings nicht nach gesunder, einfacher Vernunft fragen darf. Mußte sie nicht gleich beim Herenmoor sagen: Ich liebe Euch, glaube ich, und würde Euch, wenn's Euch glücklich macht, herzlich gern heirathen, wenn ich es vor Eueren Aeltern und Euerer hohen bäuerischen Stellung wagen dürfte? Dann war das Drama nach dem zweiten Akte aus, und die Verfasserin hätte sich nicht länger zu quälen brauchen. Aber sie wollte sich noch länger quälen, und da sind denn die Charaktere gequälte Charaktere geworden, auch Cölestin, der sich als verständiger Mann doch praktischer benehmen sollte. An Gedanken oder rührend naiven Gefühlen ist im Stücke kein Ueberfluß: es geht wie eine langgesponnene Erzählung dahin, der es in jedem Theile an dramatischem Leben, an Ursprünglichkeit fehlt.

Don Carlos.

(Am 13. October 1849.)

Der Zustand der deutschen Theatercensur hat uns zwar gewöhnt, Bühnendichtungen nicht mehr in dem reinen, unverfälschten Gewande der Ursprünglichkeit zu empfangen; Don Carlos aber leidet zu schwer darunter, nicht blos der Nothwendigkeit nach mit Vorsicht gekürzt, sondern von unfähiger Willkür selbst seiner heiligsten Blüthen beraubt zu werden. Alle die inhaltschweren bedeutenden Stellen, welche sich auf die Verhältnisse der monarchischen Gewalt, auf die Hierarchie, auf die Inquisition und Mönchsherrschaft beziehen, müssen der Dichtung mit der unsrer Zeit entsprechenden Liberalität wiedergegeben werden. Auch die vom Dichter selbst den besondern Verhältnissen seiner Tage zugestandenen Abänderungen können für uns nicht mehr entscheidend sein, denn wir dürfen nicht vergessen, wie wenig in Schiller dabei eigener Wunsch und innere Ueberzeugung thätig waren.

Im Don Carlos ist Reibung und Kampf der politischen und religiösen Freiheit gegen den politischen und religiösen Despotismus des spanischen Regiments ausgedrückt. Das kühne Recht der freien Subjectivität steht im Gegensatz zur vernunftwidrigen Ordnung der Dinge, welche jede harmlos menschliche Regung unter das einförmige Joch der Tyrannei beugt und erstickt. Wir sehen das ideal-theoretische und gemein-praktische Ringen des historischen Geistes personificirt. Die Repräsentanten der Reaktion und des zu Eis erstarrten Conservatismus sind zugleich die Vertreter des geschichtlichen Princips, aber wenn

auch jene usurpirte Wirklichkeit gegen das schönere Gebilde einer idealeren Weltordnung siegt, so triumphirt die Sehnsucht dieses Posa, dieses Don Carlos doch in uns durch die Ueberzeugung, daß die Verklärung einer reiferen Zeit jenes heilige Princip erfüllen wird, das sich bisher noch als unzeitig erwies. Wer diesen Dualismus des Stückes in seiner nothwendig ineinandergreifenden Wechselwirkung betrachtet; wer endlich den Charakterinhalt des Posa, des Carlos, der Eboli, des Philipp, Alba und Domingo wahr und rein zu erfassen sucht, wie könnte der wohl noch das ästhetische Verbrechen wagen, die feinsten Wurzelfäden eines Baumes wegzuschneiden, mit denen dieser organisches Leben, Nothwendigkeit, Wahrhaftigkeit des Daseins einsaugt! Die Dichtung muß gekürzt werden, aber die Muse bewahre sie vor der in Anwendung gebrachten Methode. Eine Nation, welche ihrem Dichter willig so lange Zeit im Theater widmet, schenke ihm noch eine Viertelstunde mehr, um die Intentionen seines Werkes logisch zu begreifen.*)

*) Ich führe hier für die Freunde der Dichtung die meisten gestrichenen Stellen an: 1. Act. 2. Auftr. (a. Die Erzählung Carls von seiner Jugendliebe zu Posa und der Geißelung, die er für ihn geduldet, b. unnatürliche Stellung zum Vater). 1. Akt. 3. Auftr. (Heirathsantrag der Eboli; psycholog. Charakteristik durch ihre Worte: „Es sind ja Ketzer, die man brennen sieht . . . . . ich bitte sehr, für keine schlecht're Christin mich zu halten, als die Marquisin Mondecar.“) 1. Act. 9. Auftr. (engstes Freundschaftsbündniß zwischen Carl und Posa: „dies Possenspiel des Rangs sei künftighin aus unserm Bund verwiesen“ . . . Schilderung des Monarchen pp.) 2. Act. 10. Auftr. fast ganz: (Enthüllung der Charaktere Alba und Domingo und ihrer satanischen Tendenzen, sowie ihrer schwarzen Pläne.) 4. Act. 1., 2., 3. Auftritt. (Verständigung der Königin mit Posa über Flandern und Carl's Stellung zu ihm und dem Vater: „der Name freilich, den es führen wird, klingt etwas rauh —“ Königin: „Rebellion“ — pp.) 4. Act. 14. Auftr. (Königin, Domingo, Alba; Verleumdung Posa's, von ihr zu-

Die Eboli wurde von Fräulein Wilhelmi mit untergeordnetem Erfolg in einer Auffassung gespielt, die den Gegenpol zu der von Fräulein Bayer bildete, zwischen welchen beiden Intentionen die der besten bisherigen Künstlerinnen dieses Faches mit Recht in der Mitte liegen.

Fräulein Bayer ging nämlich von der poetischen Annahme aus: Schiller habe die reizende Eboli als ein geistvolles, höchst ideelles Mädchen gezeichnet, die bis dahin noch nicht in die verführerischen Sünden des höfisch verbuhlten Magdalenenthums verfallen ist. Das von Fräulein Bayer geschilderte poetische Wesen der Prinzessin steht daher noch psychisch und physisch in jungfräulicher Reinheit da: aber, verfolgt von den Tyrannenlüsten des Monarchen, geschreckt durch die kupplerischen Pläne einer Heirath, welche diese schändlichen Vorhaben begünstigen sollen, und getrieben durch ihre innere geheimglühende Leidenschaft zur jugendlichen Liebenswürdigkeit des Infanten, wirft sie sich dieser edlen Gestalt als rettenden Dämon verzweifelt und verliebt in die Arme. Ein stolzes, aber durch den heißen Drang des Augenblicks über die Grenzen der Sitte hinausgetriebenes Weib, spielt sie zum ersten Male in ihrem Leben die verlockende Sirene, und obgleich sie Dies nicht nur mit dem schwärmerischen Feuer hingebender, im träumerischen Sinnentaumel erregter Weiblich-

---

rückgewiesen.) 4. Act. 22. Auftr. (Alba, Domingo, Lerma, Postmeister Taxis. Denunciation von Posa's Brief an Oranien.) 4. Act. 23. Auftr. (der Grandezza Staunen über Carl's Verhaftung.) 4. Act. 24. Auftr. (die Eboli will dem König beichten — Alba tritt aus seinem Gemach: „lassen sie in allen Kirchen ein Tedeum tönen, der Sieg ist unser!") 5. Act. 10. Auftr. (des König's Gespräch mit dem Großinquisitor-Cardinal; tiefster Einblick in die heimlichen Wurzelfäden der damaligen Politik einer übermächtigen Priesterherrschaft.)

keit thut, sondern auch mit alle den Künsten, welche das Palastleben eines Phillipp's II. lehrt: so sehen wir doch in der edeln großen Seele den Vorsatz durchscheinen, daß dieses Verführungsdebüt zugleich die letzte heimliche Pavillonsscene ihres Lebens sein soll. Die stark und wahr herausgestellte tödtliche Entrüstung und Scham nach ihrer enttäuschten und verschmähten Hoffnung erläutert diese Annahme. — Der Sturz ihrer Vermessenheit träufelt das Gift weiblichen Rachegefühls in ihr Herz. Da aber ein innerer hoher Seelenadel der Grundton dieses unglücklichen Weibes ist, so wüthet ihre feindselige Leidenschaft gegen ihre eigene bessere Natur und dies führt mit poetischer Versöhnung den tragischen Untergang ihres physischen Lebens herbei.

Freilich wird durch eine solche Intention diese Partie aus der niedrigen Sphäre intriguanter Courtisanenhaftigkeit eben so gewaltsam als vollständig herausgehoben und dem Charakterbilde eine sympathische Theilnahme gesichert. Aber es treten auch die schwierigsten Aufgaben an die Darstellerin heran. Dahin gehören: die Vermeidung der Gefahr in der berühmten Liebesscene, ja das Gebiet des Unzarten, Materiellen zu berühren, obgleich dies so beengend nahe gerückt ist, nahegerückt gerade in einem Moment, welcher die verborgensten Reize der Darstellungskunst, das wärmste Aufblühen des Gefühls und der sinnlichen Phantasie zu offenbaren verlangt. Ferner liegt diese Schwierigkeit in dem nach innen gekehrten Kampf zwischen mädchenhafter Scheu und verzweifelter Speculation, zwischen bebender Hingebung und weiblichem Selbstbewußtsein, zwischen feindseligem Haß und edler Resignation, mit einem Wort, zwischen dem Dämon des Lasters und dem Genius sinnenentsühnter Tugend. — Für alle, welchen diese schwärmerische Verklärung der Eboli-

Rolle im Geiste der Dichtung richtig erscheint, stellte Fräulein Bayer einen wahrhaft vollendeten Typus dieser Auffassung hin.

Marquis Posa ist die ideale Zugkraft des ganzen Stückes, die lebende Geistesbrücke, welche aus der Vergangenheit des starren Spaniens zu deutschem Gedankenboden führt, ein schwindelnder doch sicherer Steg, auf dem allgemein menschliche Sympathieen und Interessen herüber und hinüberschweben und sich ersehnte Traumgesichte der Völkerzukunft begegnen.

Posa gehörte immer zu den vollkommensten Partieen des Herrn Emil Devrient, da sich in diesem so idealistischen, als in sich klaren, männlich reifen Charakter der größte Theil der individuellen Künstlereigenschaften des Genannten wiederspiegeln. Die stolze freie Noblesse und graziöse Schönheit der äußeren Erscheinung, die intensive, von innen hervorquellende Gewalt des kosmopolitischen Denkens mit dem aller Größe zuströmenden Begeisterungsgefühl; die Würde und der poetische Klangzauber der Sprache, und endlich das der ganzen Welt hochsinnig entgegenschlagende Herz, welches sich in überschwenglichem Liebesmuth für den Freund opfert, da es ihm nicht mehr vergönnt ist, der bedrückten Menschheit zu nützen, — diese geistigen Hauptfarben des Posa sind wohl nie von einem Schauspieler mit so verklärender Kraft und Frische dargestellt worden.

Die neuesten, für Schiller ganz unzugänglichen Forschungen beweisen, wie richtig derselbe mit feinstem, geistigen Tastsinn den Philipp geschildert hat. Er gehört zu Herrn Porth's besten Charakterbildern: haltungsvolle, zurückgedrängte Mäßigung autokratischer Heftigkeit, tiplomatisch maskirt als Staatsmann, aber als Privatmann und Gatte die Maske in gereiztem Zorn von sich werfend; schwankend zwischen selbsteigenen politischen

Ideen und zwischen der Abhängigkeit von hierarchischer Kirchenzucht, — das sind die Grundzüge, welche der Künstler mit klaren Conturen auszuführen wußte.

Was ihr wollt.

(Am 2. April 1850.)

Die unendlich poetischen Schwingungen der heitersten Laune und die reizenden Duftgebilde der Phantasie, wechselnd mit dem Ernst des Pathetischen und der Vollkraft der Realität lassen dieses Lustspiel zu den liebenswürdigsten Schöpfungen Shakespeare's zählen. Es bleibt ewig frisch und jung und zugleich ein Prüfstein für die Kunstfähigkeit jeder guten Bühne. Sebastian und Viola, nach der einzig richtigen Annahme von einer Person dargestellt, sind die beiden Rollen, welche der Vorstellung glückliches Gelingen oder Mißgeschick bereiten können.

Frau Bayer-Bürck schied mit der treffendsten psychologischen Entwicklung den kecken, lebensmuthigen Jüngling von der feinen weiblichen Zaghaftigkeit des Mädchens und brachte die dämonische Gewalt dieses schönen Doppelbildes mit hinreißender Kraft zur Wirkung, die noch besonders durch einen glücklichen Schwung und Schmelz der Shakespeare'schen Versdeclamation erhöht wurde. Was in den Bewegungen der Künstlerin jeden Kenner so sehr erfreut, ist die ungebundene Freiheit derselben, der durch einen edelen Geschmacks-Instinkt Rhythmus und Rundung gesichert werden. Wo Laune und Humor nicht aus dem leicht beweglichen schlagfertigen und anmuthig koketten Spiri-

tualismus des Verstandes hervorgehen, sondern in einem graciös poetischen Grundelement des Charakters liegen, wie in Viola, Porzia, Donna Diana, da ist das Talent der Frau Bayer-Bürck am richtigen Platze.

Herrn Quanter verdankt man die Bearbeitung dieses Werkes, die er mit geschmackvoller Hinzuziehung der Deinhardtstein'schen in pietätvoller, subtiler Weise und ohne die wesentlichste Grundfärbung des Originals zu kränken, abgerundet durchgeführt hat. Er spielte den Hofmeister natürlich und, ganz richtig, mit mehr pedantischer Steifheit des Charakters, als mit der äußerlichen des spanischen Schnürstiefels von Formen, Angewöhnungen und Zeitsitten.

Es ist manierirt, ja antishakespeare'sch, den Bleichenwang als Karrikatur hinzustellen und darin, wie Herr Eduard Devrient that, mit allen innern und äußern Kunstmitteln einen halb Blödsinnigen zu zeichnen, der in widerlichen Leidenschaften zum Scheubild des Menschenthums herabgesunken ist. Der häßliche aber komische Typus eines eitel unwissenden, hohlen in Albernheit und Maulheldenthum verkommenen Landjunkers bietet der Effecte genug dar; aber derartige Charaktere verlangen Humor und originalfrische Schöpfungskraft.

Die kleine Rolle des Orsino muß immer von einem Künstler von Bedeutung mit einer liebenswürdigen, doch männlichen Folie gegeben werden, wenn es nicht unverständlich werden soll, daß sich die edle Viola in ihn verliebt.

Für die feine, in Pointen und Repliken so reiche Partie des Narren gewinnt man nie einen mittelmäßigen Künstler, den diese Schellenkappe nicht zu Boden drückt. Die Kunst befindet sich

hier in entgegengesetzter Lage wie das wirkliche Leben: was diesem leider so leicht wird, fällt ihr so schwer, — die Rolle eines Narren zu besetzen.

Hölderlin's Liebe, dramatische Dichtung von Feodor Wehl.

(Am 26. Juli 1850.)

Feodor Wehl, der dem modernen Theater sowohl als Verfasser zahlreicher kleiner Stücke, wie als Kritiker mit aufrichtigem Wollen seine Fähigkeiten darbrachte, hat in „Hölderlin's Liebe" gleichsam ein ideales Genrebild unternommen, in welchem er den wunderbar sentimentalen, feurig excentrischen Charakter jenes unglücklichen Dichters durch zarte Farben und feine psychologische Uebergänge abzuspiegeln versucht. Was in Hölderlin's wirklichem Leben in verschiedenen Weiten auseinanderlag, ist hier zu dem entscheidenden Moment einer dramatischen Katastrophe zusammengerückt, und der Verfasser hat sich bestrebt, durch die Art, wie er diesen Moment schließt, auch noch auf die trübe, von Wahnsinn umnachtete Zukunft seines duldenden Helden einen erläuternden Blick zu werfen. Das Stück ist frei, vielleicht zu frei von Handlung und bewegt sich nur in den Geistesschwingungen der Declamation; es ist eine Arabeske schwarz in roth, Leid in Liebe. Der Dichter wollte einen von denjenigen scheinbar stillen Augenblicken charakterisiren, die über unser Leben entscheiden, indem sie uns im Rausche des Gefühls wirbelnd um unsere eigene Achse drehen, so daß wir endlich stillstehend und schwindelnd oft nach der Seite enteilen, wo der Abgrund ist. Hierbei sind sub-

jective Stimmungen unsere Leiter, dunkle Vorurtheile unsere Begriffe, leere Worte unsere Thaten, denn diese plötzliche Sonnenwende des Lebens ist für den Körper zu jäh, für die Seele zu schwül um der irdischen Materie eine freie Bewegung zu gestatten; die eigentliche Handlung folgt erst nach dem Erwachen vom Traume. Für Hölderlin konnte sie nur der Tod sein, weil sein Traum der Wahnsinn war. So ist auch Wehmuth der Eindruck, der hinter diesem achtbaren elegisch dramatischen Gedicht dämmerungsvoll zurückbleibt.

Die Sprache des Stückes, welches das Andenken der Deutschen an einen ihrer begabtesten Lyriker wachzurufen sucht, ist mit musterhafter Sorgfalt gepflegt.

Herr Emil Devrient stattete den Hölderlin mit allem Zauber seiner Persönlichkeit und seines virtuosen Talentes aus, wie denn dieser Künstler immer ausnehmend glücklich ist, wenn es gilt, eine geistige Capacität aus den Reichen der Wissenschaft, Kunst und Poesie zu repräsentiren. Mehr als eine glänzende Heldenrolle ist dies der Prüfstein, an dem sich die höhere Intelligenz und feinere geistige Empfindung eines Schauspielers wahrhaft erkennen läßt.

Das Herz vergessen, Lustspiel von Gustav zu Putlitz.

(Am 19. September 1850.)

Gustav zu Putlitz hat sich auf der deutschen Bühne durch einige sehr hübsche, sauber und fleißig gearbeitete Lustspiele beliebt gemacht und das Verdienst errungen, feiner zu schreiben, als viele andere neue Schriftsteller, denen es nur auf

eine rohe, stoffliche Unterhaltung ankommt. Gediegene Kenntnisse, sicherer Takt und scharfe Beobachtung der Gesellschaft unterstützen die Liebe, mit welcher er schreibt. Beim „Herz vergessen" versuchte er es, mit leichter und gefälliger Theaterroutine einen langen Act mit allerlei dramatischen Kleinigkeiten und rednerischen Miniaturarabesken so auszufüllen, daß er bei einem vorzüglichen Spiel ein anspruchsloses Auditorium recht wohl fesseln kann. Diese Kunstfertigkeit, aus Nichts etwas zu machen, ist offenbar viel beachtenswerther, als die jetzt so viel geübte entgegengesetzte, welche unter ihren Händen ein Etwas zu einem Nichts werden läßt. Der Dichter charakterisirt mit schriftstellerischer Delikatesse satirisch das blasirte Glacégeschwätz unserer modernen Conversation, indem er seinen Personen sowohl Gedanken als tiefe Empfindungen, als etwas Unbequemes, das ohnedies den zarten, künstlerischen Nipptischbau seines Stückes belasten würde, möglichst vermeiden läßt. Wenn man diesen eleganten, kettenartig aneinandergeperlten Dialog von gefälligen Worten und niedlichen Repliken, dieses gewandte Nichtssagen im Vielsagen, hört, so steigt der Wunsch auf, daß Putlitz's keckes und biegsames Talent es recht bald wieder versuchen möge, uns wirkliche tüchtige Menschen von Fleisch und Blut und von starker gesunder Originalität zu schildern, die nicht in einer Pensionsanstalt, sondern in der Schule des Lebens zu festen eigenthümlichen Charakteren erwachsen sind.*) Ein früheres Stückchen: „Familienzwist und

*) Die Zeit hat diesen Wunsch erfüllt, indem Putlitz mit frischem Talent und verschiedenem Glück seitdem kleinere und größere, sogar ernst historische Stücken geschrieben und dem deutschen Repertoir wirkungsvolle Stoffe in bühnenpraktischer und höherem Ziel zugewandter Fassung dargebracht hat.

Frieden" mit markigen Gestalten und gesunder, derbgelaunter echt deutscher Komik, stand diesem ursprünglichen Element des Lustspiels näher und bedurfte keiner Filigranarbeit zierlich ver- webter theatralischer Arabesken.

Es hat sich immer erwiesen, daß die literarische Bewegung in dem engen Kreis meist einaktiger Comödien das Selbsturtheil bei allem Streben nach Vervollkommung am leichtesten irre wer- den läßt und den klaren Blick abstumpft, wie der zu lange, lustige Tanz in einem beschränkten Saal die Glieder am frühesten er- müdet.

Das Gastspiel von Fräulein Rachel.

(Im August und September 1850.)

Es ist unbeschreiblich, wie weit die altfranzösische Tragödie von aller Natürlichkeit und poetischen Wahrheit entfernt ist und wie lächerlich sie die antike Welt parodirt. Nirgend erscheint in ihr die allmälige dramatische Vorbereitung, welche den innern Gang jeder guten Tragödie charakterisiren muß.

Da die Tragiker jener Zeit einen zopfigen Rococobegriff von dem Leben und der Poesie der Alten hatten und doch die ari- stotelischen Einheiten des Orts und der Zeit festhalten wollten, so zwängten sie ihre Bühne durch eine äußerliche Nachahmung der griechischen und römischen Dramen in übelverstandene antike Formen. Sie glaubten, daß Regelmäßigkeit und pathetischer Wortausdruck allein schon der Weg zum Erhabenen wäre und hielten es für würdig, die neuere Geschichte aus ihren Stücken zu verbannen, während sie sich mit der Mythologie und Historie der

Griechen, Römer und anderer antiker Völker behalfen. Daß diese classischen Helden mit den verfeinerten Hofsitten und chevaleresken Galanterien Ludwigs XIV. ausgerüstet waren, — diesen lächerlichen Poudre jenes Zeitalters fand dessen Geschmack nicht anstößig. Kleine Intriguen, Nebenpersonen und sich kreuzende Absichten zogen bei der Einfachheit der Stoffe die Handlung erwünscht in die Länge und führten glücklich den fünften Akt herbei. Während man jede heftige Handlung auf Leben und Tod nach der alten Regel hinter der Scene verbarg, tanzten die blankgewichsten Schnabelschuhe des paarweis gereimten Alexandriners mit koketter Steifheit über die Bühne, und der Vers, nicht der Mensch verkündete das tragische Unheil. Immer hörte man den Dichter reden, der dabei eine wunderbar raffinirte Gefühlsrhetorik offenbarte und selbst im Schmerz noch coulant gegen das Ceremonielle des Anstandes war. An ein warmes, lebenswahres Seelengemälde war dabei nicht zu denken. Die Helden der französischen Tragödie sind außerdem alle charakterlos. Die Schauspieler fühlten sich genöthigt, Feuer hinter diese selbstgefälligen, unpsychologischen Ergüsse des Menschenherzens zu machen, und hieraus und aus den symmetrischen Alexandrinern mit den gleichlangen Hemistychien entstand in der Leidenschaft die Schule des Schreiens und in ruhigen Scenen die der stereotypen Leierkastendeklamation.

Gaben so die altfranzösischen Tragiker im Allgemeinen nur ein hohles Spottbild des Antiken, so trifft dies doch Racine noch mehr als Corneille. Corneille's Sprache und Stil ringen nach Kürze und Gewalt im Ausdrucke. In der Poesie der Liebe ist er schwach; sein Lieblingsthema ist dagegen die Heldentugend, die virtus der Römer. Ihm verleiht er Pathos und einen gewissen, an's Classische erinnernden Schwung.

Racine dagegen modernisirt seine Gestalten mit solcher Bravour des Leichtsinns, daß uns bei seinen Griechen ein Pistolenduell nicht zu sehr frappiren würde. Aber er ist bedeutender in den zarten Empfindungen und schildert die Liebe oft reizend und beinahe wahr. Seine Verse athmen die Anmuth, welche beim Corneille fehlt, und hierdurch empfängt seine Schreibart einige Mäßigung im hohlen Pathos. Doch seine Heroen gehören auch ganz dem Hofe zu Versailles an.

Keiner kann die Mängel der französischen Dramatik schmerzlicher und heftiger fühlen, als der Deutsche, da wir uns mehr als andere Nationen mit der Shakespeareschen Menschenmalerei bekannt gemacht haben, selbst Dichter der Wahrheit und lebendigen Wirklichkeit besitzen und die richtigen Anschauungen der antiken Welt bei uns in Fleisch und Blut übergegangen sind. Aber auch der Franzose mußte dies empfinden; war er doch aus Mangel an entsprechenden Poeten noch nach der großen Revolution genöthigt, diesen schablonirten Schmerz, diese classische Tragik in der Allongenperücke, diese Interjectionspoesie an sich vorüberführen zu lassen. Man kann sich sein Entzücken nicht überschwenglich genug denken, wie das hinreißende, leuchtende Talent der Rachel zuerst auf seiner abgelebten Bühne auftrat und ihm die steife, geschmacksveraltete Tragödie verjüngte und beweglich machte. Die Rachel verband die Reize der modernen Romantik und pikanten Individualität mit der feinsten äußeren Repräsentation der Antike und machte sowohl durch ihre geistvolle Betonung als durch ihre ergreifende stumme Mimik, mit der sie auch ohne Worte eine große Rednerin sein würde, die zopfige Rhetorik der Rococodichter wieder scheinbar lebensfähiger. Sie ergänzte die fehlende Natürlichkeit der Poeten, indem sie ihre kalt deklamatorischen, todt-

gebornen Verse durch das potenzirteste Leben ihrer talentsprühenden, leidenschaftlichen Persönlichkeit erwärmte und den immerwährenden, leichtbeweglichen Phosphorglanz ihres orientalischen Naturells darüber ergoß. Mit ihrem Erscheinen empfingen die Franzosen in jeder alten Tragödie den Eindruck einer neuen Dichtung und eine Vermittelung für die Anforderungen der neueren Zeit.

Die Rachel verbannte zum Theil das falsche Pathos; sie führte oft mit aller Inbrunst einer bewegten Seele die Redeweise wirklicher Menschen vor und verjüngte so durch eine geistige Magnetisirung jene alten Dichtungen, die schon im Begriff waren, der Zeit den Tribut des Todes zu zahlen. Mit Recht wurde Jeder von der hohen Begabung dieser Künstlerin ergriffen und in Erstaunen gesetzt, wie wenn urplötzlich ein seltenes Meteor mit seinem abnormen sprühenden Lichte über den alltäglichen Horizont geht. Indem diese Schauspielerin auf der einen Seite aus Mangel an bedeutenden Bühnenwerken die Perückenpoesie Ludwig XIV. aus dem Grabe der Vergessenheit emporzog, mußte sie aus Noth auf der andern Seite zum modernen Drama greifen, das sein dürftiges dichterisches Leben in koketter Unnatur und in Gewalteffekten zu Tode hetzt. Während sie hier den alten steifgeschnürten Alexandriner, der seinen eigenen Seelenschmerz mit dem Galanteriedegen der Etiquette erstickt, gegen einen frei naturalistischen Dialog und Monolog vertauschte und nicht mehr nöthig hatte, fehlende Leidenschaften zu ergänzen und kühle Phrasen durch Sinnen- und Seelengluth der Phantasie zu erwärmen, mußte sie wieder in diesen Dramen der Gegenwart die Unwahrheit der excentrischen hyper-sanguinischen Charaktere durch die Macht ihrer Menschenmalerei, wenigstens für den Moment der Darstellung,

glaublich zu machen suchen. Sie hat somit im alten und neuen dramatischen Material mehr als alle Künstlerinnen die Mission gehabt, auf der Bühne zu dichten.

So wie die französischen Classiker um hundert Jahre veraltet, unsere deutschen aber nur die Hälfte der Jahre alt sind, so erscheinen auch die modernen französischen Stücke in ihrem dichterischen Werth noch schwächer als die modernen deutschen, während sich ihr formeller Werth nicht mit den Gebilden Racine's und Corneille's messen kann. Das Shakespeare'sche Drama in Uebersetzungen auf die Bühne zu bringen, erlaubte den Franzosen ihre Sprache und Anschauungsweise nicht. Ferner noch stand ihnen das deutsche Schauspiel, während das spanische in schwachen Versuchen nie auf gallischem Boden Glück machte. Leider war es daher der berühmten Schauspielerin in ihrem Leben niemals gestattet, in einem neuen poetisch schönen Werke aufzutreten.

Sie wurde genöthigt, ihr wunderbares Talent im übelsten Stoff zu verbrauchen und sogar zu verderben, in einem Stoffe, den keine Zeit mit Wärme und begeisterter Sympathie in ihr Herz schließen kann. Bedenkt man, daß dies Talent vielleicht das größte, ja vielleicht sogar das allseitigste ist, welches in neuerer Zeit das Podium eines Theaters betrat, so ist den wahrhaften Kunstfreunden damit ein tiefer Schmerz gegeben.

Die Rachel, die für Frankreich, das doch endlich eine dramatische Poesie höheren Ranges empfangen wird, zu früh geboren ist, steht als eine vereinzelte gigantische Erscheinung da, die ihre Wurzeln nicht voll und kräftig in den Boden der Zeit einschlagen konnte. Sie war nicht durch eine große literarische Regeneration erstanden und hatte für ihr Dasein keine weitere Ursache, als sich selbst; deßhalb wird sie auch keine weitere Folge

haben. Sie wird vorübergehen ohne bedeutsamen Einfluß auf die Schauspielkunst und ohne günstig anregende Wirkung für die Poesie.

Dieses spurlose Verschwinden eines Künstlernaturells, bei dessen Schöpfung der Himmel gelächelt, ist beklagenswerth und stimmt zur Wehmuth. Man denke sich, das Talent der Rachel hätte gleich in seiner noch unverdorbenen Jugend poetisch tiefen, bedeutsamen Werken, wie sie unsere deutschen Classiker bieten, oder gar der Shakespeare'schen Tragödie zugeführt werden können! Es hat vielleicht nie eine Erscheinung in der Bühnenwelt gegeben, die zu einer Orsina, Milfort, Lady Macbeth so außerordentliche Eigenschaften mitbrachte, wie diese Rachel mit ihrer morgenländischen Pracht der Leidenschaft und stummen mimischen Beredsamkeit. Auf diesem Gebiet ursprünglicher Poesie wäre sie groß, wahr und erhebend in der Menschendarstellung erschienen, während es ihr jetzt nur erlaubt war, glänzend und Staunen erregend zu sein, ohne das Kunstgemüth durch Vollendung und Harmonie zu versöhnen und zu beseligen. Solche Dichtungen, welche den ganzen Menschen in Anspruch nehmen und alle Nerven verborgenster Empfindung inbrünstig erfassen, würden dann auch die Künstlerin abgehalten haben, sich diejenigen Verirrungen anzueignen, welche durch eine stereotype Manierirtheit und gaukelnde Effecthascherei ihre Schöpfungen trüben, ja uns mit ästhetischem Abscheu erfüllen, während uns eben noch durch ein nie geahntes Hervorbrechen von Tönen und Farben, von Lichtblitzen der Dämonie, von Elementargeistern der Leidenschaft und des verborgensten Naturgefühls die Thräne der Bewunderung im Auge stand. Gewiß, die Schauspielerin würde es unterlassen haben, aus der Kunst ein Gewerbe zu machen, denn in classischen deutschen oder Shakespeare'schen

Stücken kann man nicht, wie in Racine'schen, wöchentlich sechsmal auftreten, ohne sich selbst der Weihe der Dichtung gegenüber durch die Plattitüde des Virtuosenthums verächtlich zu werden.

Dieses routinirte, reisende Virtuosenthum ist die schlimmste Errungenschaft unserer modernen Zeit. Es ruinirt den ursprünglichen poetischen Hauch, die unbefangene Unmittelbarkeit jedes Kunstgebildes, verstimmt, indem es überall die Speculation zeigt, und überladet sich mit raffinirten Effekten. Erinnert nicht das überreiche Tragen von Juwelen stets an einen Charlatan? Lockt es nicht die Frage, ob jeder Stein echt sei? Die französische Schauspielkunst leidet bei solcher Industrie mehr, als die deutsche, da sie sich im Kreislauf eines engen Repertoirs bewegt. Man muß beklagen, daß man bei der Rachel durch jenes Uebel nur zu oft aus dem ungetrübten Himmel der Begeisterung gerissen wird. Plötzlich tritt störend und erkältend das leidige Virtuosenthum in den Vordergrund, dieses betriebsame Gespenst, welches mit seinen Organen maschinenartig arbeitet und dem Kenner zuflüstert, daß der Künstlerapparat gerade auf die und die Rolle gestellt und Alles nichts und aber nichts als nur Komödienspiel sei.

Wer in ihrer besten Periode Fräulein Rachel sah, und jetzt die Manierirtheit des Leidenschaftlichen, die unschöne Wiederholung derselben Pointen, das stereotype, krampfhafte Vibriren der Arme, das carrikirte Verzerren des Gesichts, das oft unnatürlich plötzliche Verwandeln der Stimmlage wahrnahm, kann nur noch mit Wehmuth das Große und Schöne sehen, das unter dieser fabrikmäßigen Uebermalung halb begraben liegt. Ich meine den feinen Wechsel der Stimmungen, die wunderbare Ironie, mit der die Künstlerin z. B. in der Partie der Hermione

(in Racine's Andromache) die glatten Liebesklagen des Orest anhört; den kalten, verachtenden Hohn der bittenden Andromache gegenüber; das tragische Entsetzen, als sie den treulosen Plan des Pyrrhus durchschaut, und den Ausbruch des Abscheus gegen den Mörder Orest. Diese Forcen würden, weniger speculativ und virtuosenhaft zur Schau gestellt, noch immer hinreißen, während sich jetzt der edele maßverlangende Kunstgeschmack disharmonisch irritirt, ja verletzt fühlt. —

Schiller's Bearbeitung hat uns von den altfranzösischen Stücken die Phädra des Racine nahe gebracht. Ueberhaupt athmet diese Tragödie ein Pathos des Schmerzes, das in seiner Art ohne Gleichen ist, und gewinnt durch ihre innige Anlehnung an das Euripideïsche Vorbild. Diese verbotene, unheilvolle Liebe ist ein Gifthauch, ein Schicksalsfluch der Götter, der das Herz des Weibes verzehrt und die wilde Leidenschaft der Natur über die Vernunft und Sitte zum sieghaften Tyrannen macht. Die Unglückliche kämpft in einer ewigen Scham, in einem fortdauernden Schauder über sich selbst und erliegt der verschwiegenen Qual*), die das Siechthum ihrer Seele durch die Affekte der Verzweiflung und Selbstverdammung auflöst. So schwebt das zerrüttete Haupt der Phädra immer schon über dem tödtenden Abgrund des Wahnsinns, während das Herz noch mit aller grausamen Wollust der hoffnungsvollen Sehnsucht an Leben und Leid dieser Erde gefesselt ist.

Da die Rachel diese Anschauung festhielt, und ein düsteres Verhängniß über die Phädra mit ahnungsvollem Grauen durchblicken ließ, so gab sie im Ganzen ein einiges, großartiges

*) στένουσα ἥ τάλαιν᾽ ἐπέλλυται σιγῇ.

Gemälde, das die Seele mit Schrecken und tiefem Mitgefühl erfüllt und durch die übermenschliche, fatalistische Kraft des Fatums mit dem Widerwärtigen der Situation versöhnt. Alle Gefühle des Zuschauers liegen auf der Folter, bis ihnen in der wahrhaft erschütternden Sterbescene die Freisprechung über die Leidenschaft von Theseus Weibe erpreßt worden ist. Diese Leidenschaft malt die Rachel mit dem Nimbus des Ungeheuren, Mythologischen, der uns, wenn auch immerhin im Spiegel der modernen Kunst und modernen Excentricität, die überschwengliche, heroische Liebesgewalt ältester Zeiten vor die Seele führt. Ihr individuelles Talent, dessen stählerne Energie und Elasticität immer neue elektrische Funken des Geistes sprüht, beschwor auch hierbei wieder staunenerregende und niegekannte Ausstrahlungen des Gefühls und der Phantasie aus dem geheimnißvollen Innern der Künstlerin herauf.

Allerdings fehlte es neben diesen erhebenden Eindrücken nicht an methodischer Uebertreibung und berechnender Effektsucht. Dieses übernervöse Tremuliren der Stimme und Wegschleudern der Hände ließ, zu oft wiederholt, das edle Maß der leidenden Passivität vermissen, des Euripides „holdes, süßes Sehnsuchtsweh, das betäubendes Entzücken in das Herz senkt," und das auch der französische Dichter mit in die Farben seiner Phädra aufnahm. Noch weniger wird sich das harmonische Schönheits- und Wahrheitsgefühl jemals mit dem jähen Ueberspringen aus dem heftigsten Affekt, aus der schreiendsten Emphase in den ruhig-resignirenden Conversationston einverstanden erklären. Kaum vernehmbar werden dann die Sätze in tiefen Gurgellauten zwischen den zusammengebissenen Zähnen hervorgerasselt und zwar immer in demselben armseligen Tonfall.

Uebrigens deklamirt die Rachel in ruhig-pathetischen Momenten die monoton glatten Alexandriner sehr im Geist der alten erblich fortgepflanzten Schule, das heißt, sie verstößt mit dieser allgemeinen auf- und abschaukelnden Redemanier häufig gegen den feinen Sinn und Verstand des Inhalts. Doch dies weicht der ergreifendsten Natürlichkeit, ja der erschreckenden, schauererregenden Wahrheit, sobald der dramatische Conflikt und mit ihm die Leidenschaft wächst. Dann erst beginnt die Größe der Künstlerin und mit dem Höhenpunkt des Affekts der Gipfel derselben. Hier tritt sie oft aus den wichtigsten Regeln der Kunstgesetze und durchstürmt als eine rein dämonische Natur eine ureigne, nur für ihr Individuum richtige Kometenbahn, die sich allein mit sich selbst vergleichen läßt und für die Aesthetik unberechenbare Kreise zieht. Dadurch ist die Rachel erhaben in der Zeichnung einzelner Seelensituationen, wo ein Zug der Lippe, ein Blick des Auges, eine Bewegung des Kopfes die tiefsten Erregungen kund giebt. Sie beherrscht hierbei ihre größten und kleinsten Mittel nicht mit der stillen bildenden Kraft der reproductiven Muse, sondern mit der heftigen Gewalt eines siegreichen, aber genialen Tyrannen, der über willenlose Sklaven zu gebieten hat.

Eine durchgeführte einheitliche Charakterzeichnung, wie wir sie im Deutschen verlangen, gab Frl. Rachel selten und es wurde dies besonders in der Camille von Corneille's Horatiern fühlbar. Der ruhigen Würde der Römerin ist ein so excentrisches Uebermaß des Schmerzes psychologisch unmöglich. Aber abgesehen von jenem Pointiren des Einzelnen auf Kosten des Ganzen, erschüttert diese Gewalt das verborgendste Mark des Gefühls, denn der Rachel steht es in nie dagewesenem Umfange

zu Gebote, die Furien des Hasses, der Rache und der verzweifelnden Wuth mit so wilder, in der Wollust der Vernichtung aufschreiender Megärenlust zu entfesseln, daß unserer zerrissenen Seele nur eisige Schauer zurückbleiben.

Am schwächsten ist die Rachel, wenn es darauf ankommt, das Wesen zarter Weiblichkeit zu zeichnen. Dies wurde ersichtlich in: „Mademoiselle de Belle-Isle“ einem Dumas'schen Conversationsstück der unschönsten Sinnlichkeit, ja der widerwärtigsten Frivolität.

Fräulein Rachel gab im ersten Theile ihrer Rolle, wo uns das von der Welt unberührte, jungfräulich sittenreine Mädchen mit dem holdesten Zauber der Unschuld vor Augen treten soll, nicht eine Spur dieser Eigenschaften. Es war nur ein in erkünstelten Umrissen gezeichnetes Bild, das nicht überzeugend zur Seele sprach, und aus dem immer das durch die ganze Schule des Lebens geschrittene Weib mit kokett verhülltem Hals aber decoltirten Schultern hervorblickte. Das ist ein die wahre Kunstweihe verletzender Bühnenbetrug, doppelt schmerzlich, da nicht der Mangel an Talent die Schuld trägt, wie einzelne gelungene Momente zeigten, sondern nur die allmälige Vergiftung eines ursprünglich keuschen, poesieduftigen Naturells durch die Schule der unwahren, frivolen französischen Dichtung. Diese Schule wirft Jungfrau und Courtisane unbewußt in eins zusammen. Eine Louise wird eben so glühend empfinden, wie eine Lady Milford, aber ihre Gefühle werden in anderen Tönen, in anderen Gebilden des Schmerzes oder des Entzückens aus dem Busen steigen.

„Adrienne Lecouvreur“, diese gefällige Schmeichelei gegen die Rachel, wurde geschrieben, um der gefeierten Schauspielerin

Gelegenheit zur Entwickelung all' ihrer staunenswerthen Künste zu geben. Das Recept zum Stücke, das hier eigentlich nur einer Rolle bedurfte, lautete: Noble Repräsentation, eleganter Dialog, einige pikante Repliken, enorme Liebe, staunenswerthe Eifersucht, imposante Großmuth, glühender Haß, schmähliche Vergiftung, Wahnsinn, Sterbescene, Erkenntniß der Treue, zu spät, todt! Die Personen dazu hatten sich bald gefunden und selbst Moritz von Sachsen mußte darin ein unwürdiges Röllchen spielen. Außerdem eine buhlende, verbrecherische Herzogin; ein gimpelhafter, ebenso lasciver Gemahl; ein schmachtender Dutzendabbé, der in unbewußter Dummheit die Intrigue leitet; eine schöne, edle Actrice, in die sich Moritz, der heldenmüthige Don Juan seines Jahrhunderts, verliebt; und endlich ein wackerer Regisseur, der die Künstlerin als treuer Anbeter und aufopfernder Gemüthselephant begleitet und immer, — eine halb lächerliche, halb ehrwürdig rührende Figur —, den schmiegsamen Rüssel seiner Theilnahme vorstreckt, um die Leidenschaftlichkeit Adriennen's mit dem kühlen Wasser des Trostes und der Zurede zu besprengen.

Indem die beiden literarischen Compagnons, Scribe und Legouvé, diese frivol-romantischen und schwach-komischen Elemente auf eine unsinnige, aber rapide Weise verbanden und zum Schlusse noch ohne alle poetische Nothwendigkeit in der Adrienne eine Unschuldige schlachteten, um eine große Künstlerin den gräßlichen Act des V e r e n d e n s pathologisch darstellen zu lassen, hatten sie ihren Zweck erreicht und allerdings eine Bühnenrosinante zusammengeleimt, die vorn „Comédie“ und hinten „Drama“ ist. Für Deutschland wäre es ein trojanisches Roß, denn um diesen abenteuerlichen Unhold auf dem Theater bleibend einzuführen,

müßte man erst das gute alte Thor der Kunstregel und des vernünftigen Geschmacks einreißen und das Palladium der Musen wie die Pforte Iliums zerstören. In Frankreich hat man dies ausgeführt, nachdem viele der ersten Kritiker ihren Kopf zum Mauerbrecher hergegeben haben*).

Wunderbar ist die energische Präcision und Gegenwart des Geistes, mit denen Fräulein Rachel ihr Spiel und ihre Sprache beherrscht, und jederzeit genau und schlagend das Maß und die Art des Ausdruckes trifft, die sie erzielen will. Die Beobachtung dieser Eigenschaften gewährt dem Zuschauer das Gefühl der Sicherheit. Die Rachel giebt jeder Seelenstimmung stets die fertige, in sich geschlossene Repräsentation, niemals die werdende, der ein Mißlingen nahe treten kann. Alle ihre Reagentien springen wie geharnischte Minerven aus ihrem Haupt. Man empfindet dabei niemals die uns Deutschen so wesentliche und mit Recht hochstehende Rührung des Herzens, welche durch den lösenden Zauber der Innigkeit und tiefen Gemüthswärme hervorgerufen wird. Um so mehr aber erfaßt uns der Eindruck des Erstaunens über diese spirituelle, lebendige Prägnanz und elastische Formungskraft des Geistes. Nur an wenigen Stellen konnte man diese liebenswürdige, glänzende, edel und spirituell gezeichnete Adrienne einer Unschönheit oder effekthaschenden Outrirung anklagen, bis endlich in der Sterbescene eine Wahrheit hervortrat, die zu sehr anatomisirte Wirklichkeit und schauererregende Nachahmung der Natur war, um selbst den ästhetischen Begriffen eines Laien nur im Entferntesten für die Kunst erlaubt zu erscheinen.

---

*) Mit Respect zu melden geschah bei uns später das Gleiche.

Trotz aller Mängel und Verirrungen wird das Andenken an die große Künstlerin als leuchtende Erinnerung im gebildeten europäischen Publikum noch lange erhalten bleiben. Die Sterne müssen glücklich kreisen, wenn sie in jedem Jahrhundert ein Talent hervorbringen sollen, daß bei einer so hemmenden Corruption seine Kunstsphäre dennoch in das Gebiet des Erhabenen siegreich einzudringen vermag.

Egmont.

(Am 15. October 1850.)

Große Dichtungen geben nicht nur dem Volke das ewige Geschenk glänzender Culturblüthe, und wirken durch Beispiel und Ideengehalt nicht allein bestimmend auf die Entwickelung hervorragender jüngerer Talente, sie bieten auch als Bühnendichtungen dem darstellenden Schauspieler eine geistige Hülle dar, in welcher er erst wahrhaft sein individuelles Künstlernaturell sich und Anderen in schönster natürlichster Form zu offenbaren vermag.

Ein solches Verhältniß läßt sich zwischen Egmont und Emil Devrient behaupten. Es ist sicher, daß den näheren Kennern der Schauspielkunst sich der Begriff des Egmont mit der Devrient'schen Repräsentation zu einem Gesammtbilde verwebt hat, welches voraussichtlich kaum je zu ersetzen sein wird. Die Darstellung des Künstlers hat mit ihrem freien, leichtlebigen, ritterlichen Geist; mit ihrer offen männlichen, dem Augenblick huldigenden Kühnheit; mit ihrem jugendlichen, alle

Herzen gewinnenden Schwung etwas in die Dichtung Eingeborenes und führt den Egmont mit demselben Glauben an dessen poetische Wahrheit über die Bühne, mit welchem ihn der Dichter über die Welt der dramatischen Hindernisse ohne peinliche Reflexionen hinweghebt.

Leider ist das im Accent von jedem Provinzialismus reine Deutsch keine häufige Erscheinung auf unseren deutschen Bühnen; es wird nicht blos von den localen Einwirkungen der Dialecte, sondern auch von Schauspielern hart bedrängt, die das erste Erforderniß ihrer Kunst, den Wohlklang correctester Aussprache, mit eitlem Leichtsinn vernachlässigen*). Emil Devrient ist eine Stütze der stilvollen classischen Schauspielkunst, indem er mit tadelloser Lauterkeit dem Genius unserer Muttersprache in der Klangwirkung jedes Wortes das volle Recht, in der Betonung jedes Satzes die edelste Eurhythmik und Euphonie gewährt.

Eine seltene Wirkung der Schauspielkunst tritt durch das Zusammenspiel Egmonts mit Oranien ein, eine Glanzscene höchsten Ranges, die durch Herrn Eduard Devrients vollendet schöne charaktervolle Schilderung von besonnener Männlichkeit und warmer Freundschaft, von diplomatischer Reife des Urtheils und politisch nothwendiger Selbstrettung einen Dialog von unvergeßlicher Wirkung bildet.

Herrn Quanter's Vansen ist ein niederländisches Genrebild in den Farben des wahrsten Lebens. Freiheit von aller Uebertreibung gewährt in diesem schnellzüngigen Vansen die Möglichkeit drastischer Steigerungen, die mit kaustischem Humor

*) Gegenwärtig auch von solchen Persönlichkeiten, die als Virtuosen par excellence umherreisen und ihr polnisches, böhmisches, ungarisches und israelitisches Deutsch in die Kunstdarstellung hineinpaschen.

und allen Schlaglichtern reif erwogenen Spiels in Mimik und Haltung durchgeführt sind.

Ich habe auf dem Theater noch nirgend ein Clärchen gesehen, das dieser Rolle vollkommen entsprochen hätte; auch Fräulein Schäfer aus Leipzig blieb sehr entfernt davon. Frau Bayer-Bürck, die sonstige Dresdener Vertreterin jener Partie war von vorzüglicher Wirkung, nachdem sich das treue, unschuldig schuldige, sinnenheiße Liebchen im verzweiflungsvollen Momente der Tragik zur höchsten Begeisterung erhebt und die Transfiguration von dem einfachen Bürgermädchen zur Freiheitsgöttin eintritt. Hier wirkte sie so erregend, daß für die gewagte Erscheinung Clärchen's in Egmont's Traum der Wunderglaube der Poesie gewonnen wurde. In den naiven Scenen im vorhergehenden Theil der lyrischen Tragödie fehlte ihr dagegen das sinnlich kecke Naturell, die gesunde Hingabe an den unbefangenen Genuß der Gegenwart, die schwärmerische Romantik liebegeborner Ueberspanntheit — Seelenentwickelungen, die außerdem den Gesangsvortrag der Lieder durchaus nicht entbehren können.

Ein deutsches Dichterleben, Schauspiel von Mosenthal nach Otto Müllers gleichnamigem Roman.

(Am 24. Januar 1851.)

Es ist Mode geworden bedeutende Männer, besonders Dichter, auf's Theater zu bringen. So sind Molière, Hans Sachs, Goethe, Schiller, Gellert, Byron und manche Andere über die Bretter gegangen. Ohne Frage üben solche Gestalten

einen verführerischen dramatischen Reiz aus, denn ihr Leben war fast immer durchwebt von besondern Begebenheiten, ihr Herz voll tiefer überfluthender Gefühle und ihr Haupt reich an erhabenem Gedankenschwung. Sie standen fast alle in natürlicher Opposition mit den Verhältnissen der Welt, und ihr Kampf freier idealer Menschheitsideen scheiterte an der zähen Wirklichkeit, der Macht der Gewohnheit, der Vorurtheile und des gemeinen Geschicks. Faßt man dazu die Bekanntschaft ins Auge, in der das Publikum mit solchen Männern steht, und das Interesse, das ihr berühmter Name gewährt, so scheint der Succes eines solchen Celebritätendramas schon halb und halb gesichert. Doch dies ist ein Irrthum, schmerzlich für die Kunst, wenn auch leicht begreiflich für jeden Laien. Es ist der Logik eines unmündigen Kindes zugänglich, daß eine ausnahmsweise große, ungeheure Potenz poetischer Schöpfungskraft dazu gehört, den Charakter eines Menschen zu schildern, der der Welt mit Recht einen erhabenen, wundervollen Begriff von seinem innersten Wesen, seiner Gesammterscheinung eingeflößt hat. Um wie viel schwerer muß dies sein, wenn dieser Mensch ein Dichter, ein Mann der zartesten, glühendsten Empfindung, ein Genius des geflügelten Gedankens und Wortes war. Wer einen solchen Geist ersten Ranges erschaffen will, muß ihm mindestens gleich stehen, muß wieder in Wahrheit ein Dichter, in Wahrheit ein Genius sein. Wären unsere neuen Dramatiker bescheiden genug, einzusehen, daß sie bisher fast niemals im Stande waren, gewöhnliche, unter ihrem persönlichen Niveau stehende Lebenscharaktere vollendet zu malen, so würden sie nicht so verblendet handeln, hoch über sich zu greifen, und Stoffe trivialisirend zu verderben, die einer höheren Begabung vorbehalten sind.

Außerdem bekümmern sich unsere Schauspiel-Schreiber bei diesen Operationen nicht darum, ob ihre eigene Geistesrichtung überhaupt ein psychologisches Verständniß der Helden jener Stoffe nahe rückt oder gänzlich fern hält. Nur das Interesse des Sujets und die Brauchbarkeit der Tendenzen entscheidet bei der Wahl. Wie so ganz anders Goethe! Ihm war es als ein mehr denn ebenbürtiges Genie gestattet, den Tasso zu reproduciren, einen verwandten Geist, der ihm in der Harmonie der Kunstvollendung, in der Verklärung des weiblichen Ideals und in der Uebertragung des eigenen Lebens auf die Poesie so nahe stand. Doch Goethe würde klug genug gedacht haben, eine Dramatisirung des Dante noch nicht sich, sondern einem künftigen Shakespeare zuzumuthen. Hätte aber damals je eine Bühnenbehandlung von Bürgers Leben in Frage kommen können, so würde die Vorsicht des berühmten Dichters gestanden haben, daß er zu der Eigenthümlichkeit einer solchen Seele keinen genügenden Zugang habe. Man kann diese Annahmen aus den Werken und Gesprächen Goethe's mit großer Gewißheit ableiten; sie mögen dem Leichtsinne der jetzigen Schriftsteller einen Spiegel vorhalten.

Es bleibt nach diesen allgemeinen Bemerkungen nur wenig über Mosenthal's Drama zu sagen. Seine unberufene Keckheit, sich an diesen Stoff zu wagen, läßt ihn das gewöhnliche Loos derjenigen Dramatiker theilen, welche große Poeten auf die Bühne bringen, zumal solche, die uns noch im klaren Lichte nahe stehen. Er befindet sich schöpferisch noch unendlich tief unter seinem Helden und hat weder ihn, noch die anderen Hauptpersonen mit wahrer poetischer Gestaltungskraft geschildert. Das Sujet ist zu bekannt und einfach, um erzählt zu werden: die

pecuniäre Lebenssorge Bürgers und sein Verhältniß mit Molli, welches ihrer Schwester, seinem Weibe, das Herz brach. Es bleibt eine traurige Begebenheit, ein häusliches und sittliches Misère, das Mosenthal's Talent nicht durch eine poetische Versöhnung zu erheben vermochte. Außerdem ist der Vorgang zu wenig abgeschlossen, zu thatenarm für ein Drama, während er sich durch die breite, epische Schilderung eines Romans passender enthüllt. Eine so stillstehende Handlung könnte nur durch die vollendetste poetische und psychologische Entwickelung und durch die feinste Charakterschilderung interessant gemacht werden und für das fehlende dramatische Leben entschädigen. Wo bei solchen Stoffen in Gedanken und Gefühlen die höhere dichterische Weihe, der frische Duft einer blühenden Phantasie und die ursprüngliche Menschenmalerei fehlen, da muß nothwendig bei dem Zuschauer geistige Abspannung eintreten, dieselbe Abspannung, bei der wir einen mittelmäßigen Roman aus der Hand legen, um uns darin in einer günstigeren Stunde weiter zu arbeiten.

Ohne den Unterschied zwischen Drama und Roman richtig zu erkennen, hat sich Mosenthal mit Emsigkeit an die Erzählung Müller's gehalten und in sein Stück alle ihre Effekte getragen, die überhaupt transportabel waren. Es ist mit Spekulation, aber nicht mit künstlerischem Geschick und einfacher Naturwahrheit geschehen. Diese Bühneneffekte fangen mit der in der That plumpen, schülerhaften Einführung des Hainbundes an und enden mit dem Ablesen der Leonore in einer Bauernschenke. Die den schon genannten Personen zunächst stehenden Figuren: Carl August, Uslar, Gleim und selbst der Onkel Christian, sind so bedeutungslos, schablonenhaft und leichtfertig gezeichnet, daß darin für keinen Schauspieler eine dankbare Rolle zu suchen ist.

Den härtesten Streich versetzte Mosenthal seinem Drama, indem er die Liebe zwischen Bürger und der schönen, phantastisch sinnlichen Molli, um den Bund verzeihlicher zu machen, so platonisch werden ließ, daß sie für ein jugendliches Candidatenverhältniß gelten könnte. Mit dieser Unwahrheit beginnt zugleich eine Abblassung beider Gestalten, vorzüglich der weiblichen, welche der dramatischen Katastrophe ihre reale Berechtigung raubt.

Die Sprache ist nicht unedel, aber flach modern und das Ganze trägt den Typus einer gemachten, inhaltlosen Begeisterung.

Es ist peinlich und unerfreulich, in solchen Stücken zu spielen, dessen Charaktere vom Dichter ungenügend oder verfehlt geschildert sind. Der gewissenhafte Darsteller darf über die Grenzen der Dichtung nicht hinausgehen; in der Ausfüllung derselben thut er zwar seine Pflicht, doch er genügt sich selbst und dadurch auch Andern nicht, indem sich sein Talent und seine Auffassung getrieben fühlen, oft den Mangel des Autors, namentlich bei historisch bekannten Personen, ersetzen zu wollen.

Cymbelin, übersetzt und für die Bühne bearbeitet von August Bürck.

(Am 22. März 1851.)

Da dies Werk zu Shakespeare's Lebzeiten weder gedruckt, noch gegeben wurde und erst sieben Jahre nach seinem Tode in der Folioausgabe von 1622 erschien; da es ferner bei seiner ungewöhnlichen Länge einige Stellen enthält, die geradezu trivial

und des Dichters unwürdig, andere, die für seine dramatisch-psychologische Denkweise unerklärlich sind; ja da es endlich eine lockere mehr als sonst auf dem Zufall basirte Motivirung mit einer sehr eigenthümlichen oft starren Sprachweise verbindet: so glaubte hierin Mancher Grund genug zum Anzweifeln der Shakespeareschen Autorschaft zu finden, das bei schwer löslichen Fragen stets das bequemste Auskunftsmittel abgiebt. Mehr indessen, als es die entgegengesetzte Ansicht von Autoritäten vermag, hebt ein einziger Blick auf das Stück durch die poetische Größe desselben über alle Pedantenzweifel hinweg. Wollten wir gleichwohl in vielen Hauptmomenten die den Shakespeare so fein charakterisirenden Gedankengänge verkennen, und müssen wir auch die altenglischen Dichter nahe vor und nach ihm für bedeutend genug halten, ihnen die Production vieler Theile des „Cymbelin" zuzutrauen, so bleibt doch die wunderbare, über alle Begriffe erhabene und weiblich liebenswürdige Schöpfung der Imogen nur dem Einen zuzuschreiben: „Stern der höchsten Höhe" nennt ihn Göthe in liebevollster Begeisterung, und er wird uns immer neu und neu als ein solcher aufgehen.

Wohl ist die Ansicht festzuhalten, daß „Cymbelin" — zu dem die Liebesgeschichte Boccaccio's Decamerone, die Staatsaction Holinsheds Chronik und die idyllische Episode wohl die Phantasie des Dichters lieferte — eines der spätesten Werke Shakespeare's sei. Vielleicht hat Tieck, wie so oft in seinen aphoristischen, aber instinktiv feinen Urtheilen, auch hier recht, indem er glaubt, der Dichter habe diesen romantischen, mährchenhaften und doch allegorisch-idealen Stoff schon von Jugend auf vor sich gehabt und erst im Alter vollendet. „Cymbelin" scheint in der That stellenweis in verschiedenen Perioden geschaffen zu

sein und trägt den Stempel einer späteren Ueberarbeitung. Manches ist so einfach, so jugendlich natürlich, so elementarkräftig gesagt; Anderes wieder so parenthetisch eng, vielsagend, sprachlich vollkommen, aber oft dunkel, ja nicht selten gesucht und durchaus alt ausgedrückt. In vielen Stellen lodert eine überschwengliche, heftig männliche, oder eine keusche weibliche, jung reizende Gluth, so in der Liebe des Posthumus und der Imogen; überall jedoch ist der tragische Ausgang des Ganzen kunstvoll vermieden, um die Grundidee verherrlichen zu können: die glückgekrönte Selbstbestimmung und Selbsterkenntniß des freien Individuums gegenüber dem Gesetz, dem Befehl, der historischen Ordnung. So konnte in wiedererwachter verjüngter Begeisterung nur ein älterer Dichter schaffen, oder der ältere nur dem jüngeren, mit den Verhältnissen spielend, eine Schranke setzen. Unerklärlich bleibt bei dieser harmonischen Durchführung des poetischen Plans eine psychologische Unmöglichkeit in dem Charakter der Imogen, der sonst ein so ideales Gebilde ist: ich meine die Scene, in der Imogen ihrer Meinung nach auf dem Leichnam des Posthumus liegt. Wenn er ihr auch scheinbar treulos war, sie lebte doch als Idol der Liebe und Treue nur in und durch ihn; das Leben hat mit seinem Tode jedes Interesse für sie verloren und ihr jäher Schmerz muß so groß, so ungemessen sein, daß sie ihre Maskenrolle, die nun werthlos wird, nicht einen Moment mehr festhalten und nichts weiter thun kann, als die schreckliche Wahrheit ihres herzzersprengenden Jammers in alle Lüfte zu rufen. Statt dessen antwortet sie dem plötzlich hinzutretenden Lucius mit Verstellung, bleibt in ihrer Rolle und tritt als Page in seinen Dienst. Dies ist allerdings nöthig, um den Fortgang des Stückes in vorliegender Weise zu retten, aber es verstößt gegen die Motivirungsart

Shakespeare's, die immer genau und wahr ist, wenn es sich um Seelenübergänge handelt. Der Schlaftrunk, den Imogen genommen, kann nichts entschuldigen, da seine Wirkung einem überklaren Erwachen im schneidendsten Lichte der Wirklichkeit gewichen ist. Apathie läßt sich nicht annehmen; sie folgt dem ungeheuren Leid nicht auf den Fersen, wie oft der Wahnsinn, sondern wird erst langsam von ihm aus dunkler Ferne gelockt. Auch der allgemeine Dämon der Uebereilung, der als Handlungsursache durch das ganze Stück schreitet, und sowohl zum Rand des Verderbens, als wieder im Bunde mit dem selbstbestimmenden raschen Entschluß zum Glücke führt, reicht gleichfalls hier nicht aus. So bleibt in der Psychologie eine Lücke, die vielleicht durch eine merkwürdige Corrumpirung veranlaßt wurde.

Weniger auffallend, aber doch seltsam genug ist für Shakespeare die grotesk barocke Zeichnung des Jachimo, der als Verführer die Keuschheit der Imogen glänzender für den Plan des Dichters hervorheben würde, wenn er neben seiner leichtsinnigen Nichtswürdigkeit zugleich ein einschmeichelnd liebenswürdiger Hofmann wäre. Diese und noch manche Einzelheiten erheben Bedenken gegen die Annahme, daß dies Werk genau in vorliegender Gestalt, mit Ausnahme der plump eingeschobenen Stellen, aus des Dichters Hand hervorgegangen sei.

Jene plumpen Interpolationen beschränken sich auf die Scene im Kerker des Posthumus, in dem ihm die Geistererscheinungen seiner Eltern einfältige Verse vordeclamiren und endlich Jupiter erscheint, und dem schlafenden Gefangenen eine bombastische Orakeltafel zurückläßt; eine kleine kurz vorhergehende Stelle in geschmacklosem Reim zwischen Posthumus und einem feigen Edelmann ist unwichtig und bedeutungslos. Ob in jener Kerkerscene

nicht doch Einiges von Posthumus und dem Gefangenwärter Gesprochene von dem großen Dichter herrührt und nur verwüstet ist, möchte sich schwer entscheiden lassen; allerdings kann man aber mit Bestimmtheit annehmen, daß irgend ein pompsüchtiger, eitler Darsteller des Posthumus aus Unverstand die das ganze Stück poetisch zerstörende Geistererscheinung zu seiner eigenen Apotheose eingeschmuggelt hat.

Da die vorhandenen Uebersetzungen von „Cymbelin" alle mangelhaft, viele sogar unverständlich sind, so hat sich August Bürck durch seine getreue und mit strengem Fleiß gearbeitete Verdeutschung ein Verdienst um unsere Literatur erworben und zugleich die Bühne zu einem interessanten, für alle wahrhaft Gebildeten werthvollen Versuch veranlaßt.*) Freilich mußte derselbe zeigen, daß dies Werk zu seltsam, zu eigenthümlich, zu launenvoll für eine massenhafte Ansprache des Publikums ist, und bei aller Hoheit weder durch eine so schlagende durchgeführte Charakteristik, noch durch so viel Humor und Gedankenreichthum wie viele andere Dramen Shakespeare's wirkt. Ein stürmischer Aufbau der Katastrophe, der sich in mangelhaft motivirten Ueberraschungen überstürzt, ist nicht mit dem natürlichen Fortschreiten echt dramatischen Lebens zu verwechseln. Epische Elemente, mögen sie auch mit der lieblichsten idyllischen

*) Für Unkundige muß hier bemerkt werden, daß es von diesem Stück weder eine Tieck'sche, noch gar eine Schlegel'sche Uebersetzung giebt. Die in der Schlegel-Tieck'schen Gesammtausgabe befindliche Uebertragung rührt von einer sehr bekannten weiblichen Hand her. Sie enthält beachtenswerthe Schönheiten und gelungene, nebenbei aber auch sehr dunkle, unklare und mangelhafte Stellen, die dem Sinne des Originals nicht nachkommen. Der mit Geschäften überhäufte Tieck sah diese Arbeit seiner Tochter weniger genau und vervollkommnend als andere durch.

Oase vereint sein, machen solche Stellvertretung nur noch ungenügender.

Die Bühnenbearbeitung war peinlich, da sie große Kürzungen nöthig machte. Der Verfasser hat sie mit Umsicht und poetischem Verständniß durchgeführt. An vielen Stellen überwandt er die sprachlichen Schwierigkeiten trefflich, an andern finden sich einige Härten, doch weit mäßiger, als bei früheren Uebersetzungen des Stückes. Hinsichtlich Klotens Kopf, der eigentlich von Guiderius auf die Bühne getragen werden soll, mag die Abneigung unserer fein organisirten ästhetischen Empfindung berechtigt sein. Unsere Nachkommen werden freilich diese zarte Scheu vor barbarischem Brauch ziemlich räthselhaft finden für eine Zeit, in der man gleich der blühendsten Tyrannenperiode mit Menschenleben spielte und die höchste Civilisation nicht von Blutströmen, — um unheiliger Zwecke willen vergossen, — erschreckt wurde. Und noch Eins: Jachimo spricht im Original als Beweis seiner That von einem Mal auf Imogen's Brust. Dieses Mal auf Schulter oder Arm zu versetzen, die man in antiker wie moderner Zeit nackt genug trug, wirkt lächerlich. Es zeigt dergleichen nur den Standpunkt der Verschrobenheit und Unnatur, wohin eine prüde Leiterin des Geschmacks denselben führen und alle Derbheit und sinnliche Gesundheit aus unserer Poesie verbannen möchte.

Ich sagte schon, daß in „Cymbelin“ die Charaktere weniger persönlich hervortretend, weniger organisch ausgeführt, als in vielen andern Stücken Shakespeare's gezeichnet sind. Dies erklärt sich durch die Kategorie, in welche jenes Schauspiel gehört.

Man kann bei dem großen Dichter vornehmlich zwei entschiedene Arten dramatischer Productionen in's Auge fassen. Die eine wird von denjenigen Werken gebildet, welche einen natürlichen, unserm bewegten Treiben und Streben analogen Gang haben und in denen die Handlung von kraftvoll hingestellten, meist activen, ganz individuellen Charakteren als eine Nothwendigkeit gemacht wird. Man könnte sie, gleichviel ob sie historische Stoffe behandeln oder nicht, realistische Dramen nennen. Sie geben die poetische Wirklichkeit, das mächtige Weltleben der Thatsachen in verklärter Kunstgestalt, aber unmittelbar, wieder. Sie sind rücksichtsvoll motivirt, ihr zur komischen oder tragischen Spitze eilender Lauf erleidet fast nie eine epische Retardation und ihre Personen tragen ihren Schicksalsspruch in der eigenen Brust. Diese Stücke, in welchen direct die That und nicht indirect das Ereigniß die Katastrophen herbeiführt, haben die ursprünglichste dramatische Wirkung und den höchsten Reichthum productiver Gedanken und leidenschaftlicher Gefühle. Ihr Schöpfer spricht mehr als Mensch, denn als Künstler.

Dieser Gattung steht die andere gegenüber: in ihr herrscht oft ein übernatürlicher, der Wirklichkeit widersprechender Gang. Die weniger plastisch-energischen Charaktere sind mehr passiv, ja oft zweifelnd und ohne bedeutende fest geschlossene Subjectivität. Die Handlung geht nur halb aus ihnen hervor; halb kommt sie, — das Ereigniß, — von außen und spielt mit der Menschenwelt. Die Schicksalsbestimmung ist deren Brust enthoben und steht, ein unnahbarer Dämon des Zufalls, über ihnen und den mährchenhaften Vorgängen, in denen dieser Dämon in Scherz und Ernst zerstörend oder heilbringend, verwirrend oder entwirrend die Rolle eines unsichtbaren Puck übernimmt, der mit

seinem Zauberstabe durch das Stück schreitet. Die Personen, die er berührt, sind nicht in einem ganz wachen, absolut zurechnungsfähigen freien Zustande. Sie handeln nach einer höheren Macht, nach einer poetischen Künstlerlaune des Dichters, die sich das Fatum als Maske geliehen hat. Man könnte diese Stücke symbolische Dramen nennen. Sie geben, wie jene ersten, das Menschenleben in poetischer Gestalt, aber nur mittelbar, typisch, sinnbildlich, durch die Laternamagica der Einbildungskraft wieder. „Der Sturm,“ „Das Wintermährchen,“ „Der Sommernachtstraum,“ „Wie es euch gefällt“ so wie „Cymbelin“ gehören zu diesen Stücken.

Ihre, einem halben Traumleben angehörende illusorische Welt braucht für ihre Action keine peinliche Motivirung und Phantasus darf die Wahrscheinlichkeit darin ungestraft auslachen. Der Gang der Handlung geht auch hier gewöhnlich schnell, periodisch sogar schneller als in den realistischen Stücken, aber der letzte Ausgangspunkt derselben wird so lange retardirt, bis er um die Spitze des Unheils glücklich hinweggekommen ist. So haben wir es hier immer nur mit Schauspielen oder gar Comödien, nicht mit Tragödien zu thun. Diese Stücke sind der Masse gegenüber von viel geringerer dramatischer Wirkung, als die realistischen, denn ihr Schöpfer redet mehr als Künstler denn als Mensch. In ihnen herrscht vorzüglich das Gedankenleben der Reflexion und für den hellen electrischen Gluthstrahl leidenschaftlicher Gefühle tritt die dunkele Macht der Seelenstimmung ein. Ihr Gefolge elegischer Empfindungen leitet nicht selten in das epische und idyllische Element zu Breite und Stillstand hinüber. Die Erscheinungen des Uebersinnlichen sind beiden dramatischen Gattungen als tiefster kühnster Griff des Shakespeare'schen Genius gemein.

Möge dieser Versuch einer Classifikation nur einen ungefähren Anhalt bieten und allgemein aufgefaßt werden, denn Classifikationen im Uebermaß angewandt, gewinnen in ihren Consequenzen etwas Starres, durchaus Gefährliches; sie stammen aus Egypten, wie die Bureaukratie, und dienen wie diese leicht dazu, Zöpfe und pedantische Beschränktheiten heranzupflegen.

Jene unausgesprochene, halbe Passivität der Charaktere, welche die Handlung nicht unabweislich macht, erschwert die Darstellung derartiger Dramen unendlich.

Imogen ist wegen der fortwährend waltenden elegischen Malerei und wegen der dadurch nothwendigen steten Getragenheit und anschwellender Hebung der Stimme eine der anstrengendsten Rollen, die es giebt. Das seltene Talent der Frau Bayer-Bürck ist für die zarten holden Seelenreize der Imogen wie geschaffen. Ihre Darstellung wob den ursprünglichen Hauch der Dichtung über diese sublime weibliche Partie. Der reiche Wechsel des Empfindens trat in den feinsten Nüancen des Spiels und der Betonung mit Einfachheit und warmer Innigkeit hervor.

Herr Emil Devrient spielte den Posthumus edel, als stürmische Vollnatur und mit geistvoller Auffassung des berühmten Monologs: „Du blutig Tuch —."

Das Gastspiel des Herrn Grobecker aus Berlin.

(Im April 1851.)

Herr Grobecker war immer der Liebling des liberalen, politische Anspielungen und Tendenzen liebenden Königstädter

Publikums. Er versteht es, das charakteristische Volksleben der Hauptstadt in philiströsen Gestalten des Kleinbürgerthums abzuspiegeln und stellt am besten einen specifischen Berliner dar, der mit unverändertem Organ und ohne Aufwand von Gesten und Mienenspiel seine trockenen Witze zur Wirkung bringt und durch ein tonloses Insichhineinreden und bedeutungsvolles Abbrechen begonnener verwickelter Sätze auch eben nur dem Berliner wieder in allen kleinen Beziehungen verständlich und ergötzlich wird. Wir müssen daher dem Künstler für die gar eigenthümliche im übrigen Deutschland nie ganz verstandene Berliner Posse einen bestimmten Lokalwerth beilegen, dürfen aber nicht vergessen, daß diese lokale Force eine große Monotonie in sich schließt. Dem trefflichen Talent des Herrn Grobecker fehlen bewegte, elastische Vielseitigkeit, Charaktermalerei und Allgemeinheit der humoristischen und komischen Wirkung, die sich unter allen Verhältnissen geltend zu machen im Stande ist, und ihre Rolle mit großer reproductiver Kraft auffaßt. Ohne diese gehen aus seiner Intention keine unbefangenen, echt künstlerischen Wirkungen hervor, sondern nur Einzelzüge, wobei man Absicht, Anstrengung und Ueberlegung wahrnimmt. Dies stört die harmlose Primitivität des Eindrucks und wirkt zersetzend auf die Empfindung des Genießenden. Ein solches zersetzendes Element ist mit dem Typus des Berliner Witzes und mit pikanten politischen Zeitbeziehungen analog und ganz verträglich; dem gemüthstiefen Humor und der gesunden Komik aber, welche die allgemeinen Grundpfeiler der Posse und des deutschen Lustspiels bilden, wird es stets den Durchbruch frohester Launen hemmen.

Der geheime Agent, Lustspiel von Hackländer.

(Am 26. Juni 1851.)

Dieses kleine halb symbolische Lustspiel ist das seltene Erzeugniß einer glücklichen politischen Zeitidee und eines geschickten fleißigen savoir faire. Ohne eine feine vorzügliche Charakterzeichnung, ohne Reichthum von Humor, Laune und Witz; ja ohne jenes sogenannte „geistreiche" Grundelement, welches wir oft bei spekulativen Bühnenproducten durchschauen sehen, wirkt dieses Lustspiel durch die Verschlingung und Verwirrung seiner Intriguen und Situationen und durch die Neuheit und Biegsamkeit seines Grundgedankens so interessant, daß es sich in die Reihe der besseren neuen Comödien stellen läßt. Wenn es uns aber auch eine gute Meinung von der Routine und Hofkenntniß des Schriftstellers beibringt, so macht es uns doch nirgend an dessen reichsprudelndes Lustspieldichtertalent glauben. Im Gegentheil, es zeigt bei aller anziehenden, reizenden Vortrefflichkeit hier und da sehr deutlich die Spuren von jener trivial und leichthin arbeitenden, aber kecken und haushälterisch geschickten Gedankenarmuth, welche die Literatur an dem betriebsamen Verfasser kennt. So tritt ein seltener, für die Annalen der Aesthetik lehrreicher Fall ein: wir lassen uns hinreißen von der amüsanten Wirkung eines allerliebsten Stückes und haben uns lange nicht so unbefangen erheitert gefühlt, sagen aber doch: „Man sieht, daß der Verfasser nur ein mäßiges Bühnentalent ist; es wird ihm wahrscheinlich nie wieder ein Stück ähnlich gelingen, als dieser geheime Agent!"

Eine für den Schauspieler ersprießliche Dankbarkeit der Partieen, aus welchen sich bei geschickter Behandlung angehende

Charaktere wenn auch nicht ausarbeiten, so doch schabloniren lassen, regt zu fleißiger Darstellung an.

Jenes Schabloniren und jene Möglichkeit zur Handhabung der freien Rollen war von jeher ein besonderer Anziehungspunkt für die Darsteller, welche sich lieber im weiten als im engen Kleide der künstlerischen Ordensregel bewegen. Hat doch diese Neigung vielen dramatischen Werken ein langes Leben fristen helfen.

Die Erzählungen der Königin von Navarra, Lustspiel von Scribe.

(Am 1. October 1851.)

Das Stangenklettern ist eine sehr beliebte Volksbelustigung. Man befestigt auf einem hohen glatten Pfahl vielerlei lockende Habseligkeiten; der Schaft desselben wird aus Rücksicht für das gute Fortkommen der Wettkämpfer mit einer empörenden Flüssigkeit, mit grüner Seife bestrichen. Es erregt den Jubel der Menge, die Buben stundenlang immer wieder fern und nah vom Ziele herabrutschen zu sehen, gebildete Menschen aber fühlen sich dabei nur auf kurze Zeit amüsirt.

Und sehr ähnlich geht es mit diesem Stück. Es ist ein fortwährendes Stangenklettern. Die Schlauheit und ränkevolle Wachsamkeit der Diplomatie stellen die geschätzte grüne Seife am hölzernen Stamm der Handlung dar, und Kaiser Karl V. und sein Hausminister Guattinara fühlen sich veranlaßt, diesen Ueberzug von Zeit zu Zeit auszubessern. Die Intriguen und Pläne Margaretha's aber, eines schönen, geistvollen und aus Klugheit koketten Weibes, bilden die hundert Kämpfer, welche hinaufstreben

und zwar zu keinem geringeren Ziele als zur Befreiung des gefangenen Königs Franz I., Bruders der Margaretha. Doch es wird endlich ermüdend, diese kleinen verwegenen Spion-Gamins und Intriguen-Hidalgos, die sich zuweilen Nägel in die Schuhe schlagen und dabei von Kaiser und Minister belauscht und entlarvt werden, immer wieder mittelst der diplomatischen grünen Seife hinabgleiten zu sehen, bis es dem Dichter nach viertehalbstündigem kleinlichen Retardirungen und äußerlich herbeigezogenen Impromptüs beliebt, eins dieser Experimente gelingen zu machen. Dies geschieht schließlich in einer so kecken, theatralisch frechen Weise, daß sich die ehrliche Frau Wahrscheinlichkeit dagegen auflehnen will und leise zu flüstern beginnt. Da aber erhebt sich der Applaus des französischen Publikums und giebt mit seinen tausend Harlequinpeitschen der Pedantin die Bastonade, worauf der Autor erscheint und sich für den gütigen Beistand bedankt.

Die organische Gliederung der Geschichte und der poetischen Wahrheit wird natürlich dabei zu einem bunten Ragout zerhackt und mit einer dramatischen Sauce servirt, die ein schwacher ungesunder Magen reizend finden mag. Der Gliederung des Ganzen fehlt es an aller Rundung und Natürlichkeit. Die Gestalt des Stückes gleicht den altägyptischen Götzenbildern im Tempel zu Karnak, die mit Köpfen, Busen, Armen und Beinen reichlich gesegnet waren. So wurde es ihnen leicht, sich unendlich zu vermehren und mit einem Schwertstreich tausend Feinde zu schlagen. Auch in die Fortpflanzung dieser Comödiengattung kann kein Zweifel gesetzt werden; den einzigen Feind aber, den sie hat, wird sie nicht besiegen: er reicht gerade hin, denn es ist die menschliche Vernunft, die ewige Gegnerin von den abenteuerlichen Ausgeburten und Extravaganzen jeder verirrten Kunstrichtung.

Der Dialog ist oft breit und viel weniger agil, pikant und geistreich, als in den besten Werken Scribe's, aber noch gut genug, um es mit den meisten deutschen Conversationsstücken der Gegenwart aufnehmen zu können.

Daß sich in diesem Lustspiele die Schilderung der galanten Frivolität mit ihren heimlichen Thüren, verbrecherischen Liaisons und hofmännischen Kuppeleien gelungener zeigt, als die Malerei der Charaktere, darf nicht in Erstaunen setzen, seitdem sich Scribe darüber selbst gegen einen Freund aussprach, der ihn einer mangelhaften Charakteristik beschuldigte: „Was wollen Sie mit diesem Vorwurf?" antwortete er. „Ich fand, daß er veraltet war, als ich zu dichten begann; wir haben seitdem in der neuern Richtung Fortschritte gemacht und ich sehe jetzt, daß jener Vorwurf ein Greis ist. Wenn meine Personen so gründliche Charaktere wären als Sie wünschen, so würden sie nicht mehr thun was ich wünsche. Ich kenne in einem Stücke nichts Gènanteres und Widerspenstigeres als sogenannte Charaktere. Sie sind wie abgeschossene Kugeln, über die der Dichter keine Gewalt mehr hat und wollen ihren eigenen Weg gehen. Meine Gestalten aber muß ich commandiren können; sie haben alle wie gute Soldaten auf die Fahne geschworen und wir befinden uns beide wohl dabei. Wer nur ein halb Dutzend Stücke schreiben will, kann sich Zeit nehmen, bis er seine dichterischen Intentionen mit dem Eigenwillen seiner Charaktere klassisch einigt. Wer aber hundert Werke zu schaffen gedenkt und seinen Ruhm bescheiden in der Masse zu suchen hat, ist ein Narr, wenn er sich Starrköpfe erzeugt, die ihm die Arbeit erschweren." Diese Rede läßt sich nur durch ein Lächeln beantworten, das, wie die Orientalen sagen, einen Hinterhalt hat. —

Ueberraschung und Täuschung sind die Lebensbedingungen der französischen Comödie. Wenn sie fehlen, entsteht bei dem Zuschauer die Reflexion und aus ihr erblüht für diese Stücke der Ruin der dramatischen Wirkung. Es muß Alles auf Verblendung, Ueberstürzung, und auf eine liebenswürdig amüsante Gefangennehmung der Sinne berechnet sein, damit den Fragen wegen schlechter Motive, schroffer Uebergänge und grober Unwahrscheinlichkeiten keine Zeit verbleibt und die Augen am unsichtbaren Narrenseil der Taschenspielerei auf eine angenehme Weise hinter's Licht geführt werden.

Dies kann aber nur geschehen, wenn sich die Regie und die Schauspieler an der Präcision guter Taschenspieler ein Beispiel nehmen und ihre einzelnen möglichst completten Leistungen durch ein schnelles, elegantes, Schlag auf Schlag folgendes Zusammenspiel concentriren. Die Raschheit muß dem Besinnen des Auditoriums, die Geschicklichkeit seinen Zweifeln jederzeit ein vollgiltiges Paroli bieten. Wir finden in Paris solch ein scharf pointirtes, glänzendes Ensemble in höchster Blüthe.

Dieser geschickte Bundesgenosse wird der Comödie auf den deutschen Bühnen ungetreu und ein oft zu langsames Tempo beleuchtet die Schwächen ebenso gemüthlich, als die Forcen, macht Trivialitäten unzweckmäßig klar und stört den denkenden Deutschen durch nichtmotivirte, mit Haaren herbeigezogene Wendungen. Gebildete Zuschauer, die sich bei einem eleganteren Ensemblespiele genügend amüsirt haben würden, nehmen dann die kühle Einsicht mit nach Hause, daß das Innere des Dramas kein organisches Gebilde, sondern ein künstliches, mit Lampenöl geschmiertes Uhrwerk ist. —

Scribe's Lustspiele sind immer als Begebenheiten im modernen

Salon zu betrachten; die historischen Namen sind nur Maskirung, die Uebertragungen in eine andere Zeit und deren Verhältnisse nur ein Faschingsscherz, leichtsinnig erdacht und noch leichtsinniger ausgeführt. Scribe hat eigentlich in seinen sämmtlichen Lustspielen für alle Zeiten, Personen und Länder nur ein einziges Zimmer, nur einen einzigen Corridor. Auf diesem stehen die Personen nnd warten des Winkes. Wenn er ihrer bedarf, ruft er sie herein und das merkwürdige Zimmer bildet so eine Theaterherberge für alle Gegenparteien, für alle Confessionen, für alle Stände vom Kaiser bis zum Stallknecht. Diese Unnatur läßt man sich aber nur dann gefallen, wenn sie uns rasch und ohne Umschweif zu den dramatischen Resultaten führt, und die Personen und Requisiten an dem Drahte der Verabredung hin- und herfliegen wie Telegraphendepeschen.

Da Scribe in seinen Zeichnungen vorherrschend nur die Eigenschaften einer Person, nicht die Person selbst in der vollsten Eigenthümlichkeit des Lebens, also in der Magarethe nicht ein individuell durchgebildetes, kluges Weib, sondern vielmehr die weibliche Schlauheit zur Anschauung bringt, so ist es hier die schwierige Aufgabe, jene einzelnen Eigenschaften und die daraus entsprungenen Handlungen zu einem natürlichen Gesammtausdruck auf eine liebenswürdige und harmonische Art zu verbinden. Dieses zauberische Spielen mit den weiblichen Launen und Gemüthsstimmungen kann immer nur von einer ersten Tragödin geboten werden, die zugleich das Fach der Salondame und die höhere Sphäre des Conversationsstücks mit Grazie beherrscht. Es geht hier wie mit Humor und Witz tragischer Dichter. Wo sie erscheinen, schlagen sie jedesmal die gleichartigen Eigenschaften der bloßen Lustspieldichter aus dem Felde,

weil bei ihnen die Kraft wie ein Blitz von oben herniederfährt.

Und endlich möchte ich noch eine allgemeine Bemerkung hier anschließen.

Es ist Thatsache, daß sich die Franzosen in der Entwickelung ihrer Stücke ohne Bedenken Zeit nehmen. Ihre Schriftsteller haben die Keckheit, durch Introductionen eine Viertelstunde zu ennuyiren, während die unseren oft aus Angst davor und aus Betriebsamkeit zu unterhalten, langweilig werden. Jene wirken ihrem Stoffe zum Vortheile, gründen einen gesunden Aufbau und gewinnen für die künftige Handlung ihrer Personen Interesse; unsere Landsleute aber versäumen das Präludium, und wir sehen oft Handlungen von Personen, für die wir uns noch nicht im Mindesten erwärmt haben und deren Verhältnisse uns unbekannt sind. Daher unsere neuen Stücke nicht selten etwas Unsicheres, Herumfahrendes behalten, während die französischen gewöhnlich plastisch gerundet und mit ruhiger Berechnung entwickelt sind.

Bei der Darstellung zieht nun diese nationelle Verschiedenheit Consequenzen nach sich. Der Franzose spielt die Introduction zwar verständlich, aber legère, schnell, fallenlassend, — der Deutsche, der aus Allem gern etwas Tüchtiges machen möchte, verfällt dagegen leicht in den Fehler, da zu dociren, wo er nur zu referiren hat.

Nicht jede Liebe ist Liebe, Lustspiel von Schloenbach.

(Am 25. November 1851.)

„Nicht jede Liebe ist Liebe" und nicht jedes Lustspiel ist ein Lustspiel, sondern zuweilen eine große Abgeschmacktheit, ein Attentat auf die Laune harmloser, unschuldiger Menschen, die zusammengekommen sind, sich für ein ansehnliches Opfer von Zeit und Geld leidlich zu unterhalten.

Jedes französische Auditorium würde dergleichen auspfeifen. Es ist dies der einzige demonstrative Act der That, welcher dem Publikum zusteht und ihm auf unschädliche Weise die schnellste Hülfe verschafft, wobei er den Vorzug einer vollkommen ehrlichen Meinung bietet, die man dem Autor jederzeit schuldet. Schweigen, lange verdrießliche Gesichter ziehen und beim Weggehen in die Loge wie in eine Märtyrerzelle hineinraisoniren, ist das Unklarste und Ohnmächtigste, was sich thun läßt. Jede Empfindung von der Bewunderung bis zur Verachtung kann im Schweigen verkappt liegen und alle Bestimmtheit fällt dabei weg. Wo ein lauter Beifall ist, da muß auch ein lautes Mißfallen sein: die Darstellung kann dabei gekrönt, das Stück vernichtet werden und umgekehrt.

Vom vorliegenden Stücke braucht nur gesagt zu werden, daß es nicht durch seine positiven, sondern nur durch seine negativen, faden Eigenschaften lächerlich, insofern also allerdings eine Comödie ist.

Es giebt Menschen, die ein solches Urtheil hart und gehässig finden, aber sie bedenken nicht, was sie thun. Man kann freilich in den mißlungensten, talentlosesten Productionen immer einige

leidliche Züge und Einfälle entdecken, ihnen mit Ameisenfleiß und Wohlwollen nachspüren, ja und endlich sogar zum Weiterarbeiten ermuntern und zu besseren Erfolgen gutmüthig Hoffnung geben. Dies geschieht auch nur zu häufig, die Talentchen schreiben tapfer darauf los und ein kleines nichtsnutziges Resultat kann wegen Uebung und eitler Bemühungen nicht ausbleiben.

So urtheilen heißt freilich milde und freundlich gegen den Autor verfahren, aber wenn es nicht nur privatim, sondern öffentlich geschieht, heißt es auch zugleich frivol, gewissenlos und feindlich gegen den Genius der Literatur agitiren. Wo sich leere bankerotte Geistesproducte zeigen, da sollte Jeder der urtheilsberufen ist, ohne kleinliche Rücksicht der Person dagegen in die Schranken treten und die schnöde Gutmüthigkeit und Heuchelei, die Alles verdirbt, denen überlassen, welche ohne sie nicht leben und das Mittelmäßige erheben können, — den sogenannten rechnungtragenden und rücksichtsvollen Kritikern. Da heißt es begütigend von allen Seiten: „Ein schwaches Erzeugniß mehr oder weniger wird doch die Literatur nicht zum Ruin führen! Das Büchlein, die Gedichtsammlung, das Stückchen ist so harmlos, so unschädlich!" — Hinweg mit dieser Gutenkerltugend! Elende Werke sind nur so lange harmlos und unschädlich als sie im Pulte liegen; sobald sie gedruckt oder aufgeführt sind, hört ihre Harmlosigkeit auf. Sie wirken dann, entweder positiv oder negativ, geschmackerhebend oder geschmackzerstörend. Nicht ein einzelnes Werk richtet so die Literatur zu Grunde, sondern der Ballast der ganzen Massen thut es, Hunderte, Tausende von Werken, die gesammte Vielschreiberei mit ihrer geist- und kenntnißlosen Blasirtheit, welche gar keine innere Berechtigung zum Produciren

hat, dem Guten im Wege steht und das Beste mit ihrer Industrie unterdrückt und besudelt. Dies möglichst zu verhüten, muß man mit Vernichtung des Einzelnen beginnen, um so allmälig der Legiòn zu Leibe zu gehen, welche die Kunst und die Poesie als Milchkühe in ihren Augiasstall der Saloperie zieht. Wer hiervon getroffen wird, aber es mit den Musen besser meint als mit seinem eigenen geringfügigen Ich, der wird die Nothwendigkeit dieser Strenge anerkennen und dadurch mit Freuden seinen eigenen Wunsch des Allgemeinwohls gefördert sehen. So z. B. der wackere Autor dieses Stückes, das zu diesen allgemeinen Bemerkungen Anlaß gab, Herr Schlönbach, der, selbst ein strebsamer Aesthetiker, die Sache von der Person zu trennen weiß.

Betrachtet man den Gegenstand in Bezug auf das Theater unbefangen und ernst, so erscheint der Zustand unseres jetzigen modernen Lustspiels als ein durchaus haltloser, hohler, tief betrübender. Um die Sache complet zu machen, wölbt sich nun in Zeitungen und Journalen darüber hin der blaue Himmel des leicht zufriedenen, gutmüthigen Urtheils in seiner pflichtvergessenen Heiterkeit. Die Kritik richtet sich stets nach dem, was producirt wird; sie sinkt daher mit dem Niveau desselben und verliert allen Rigorismus. Dieses Sichnacheinanderrichten der Production und Kritik wird eine fortwährende Kette von Ursachen und Folgen, die sich bei günstigen literarischen Gesammtverhältnissen eben sowohl nach aufwärts erheben, als, wie gegenwärtig, nach abwärts senken kann. So sieht es heute in der deutschen Dramatik und Dramaturgie aus: das allmälige Verschwinden aller kritischen Rigoristik verdirbt den Geschmack des Publikums und wünscht mit salbungsreicher Bonhomie jeder auftauchenden Mittelmäßigkeit einen „schönen guten Morgen" anstatt für eine

„gute Nacht" zu sorgen; und wo wirkliche Talente mit Leichtsinn und frivoler Spekulation ihre Fähigkeiten vergeuden, da hält man ihre Fabrikate noch für gut genug, weil sie im Vergleich mit den jetzt so unzählbaren Producten des eitlen Blödsinns ganz enorm gewinnen. Als ob man auf den Kanincheninseln die Kraft und den Muth dieser Thierchen bewundern wollte, weil es auf dem dortigen Strande, wo sich nur die stille Auster sonnt, keine anderen Quadrupeden giebt!

Wir sind eigentlich im modernen Lustspiel mit wenigen Ausnahmen wieder auf das zurückgegangen, wovon man zu Gottsched's Zeiten abging: nämlich auf den Hanswurst; und dies ist nicht einmal ein gesunder Hanswurst mit freier Bewegung, der in der Comödie als einzelne handelnde Person, als Spaßmacher und Lückenbüßer vorkommt, sondern es ist ein viel schlimmerer, unausweichbarer Gesell. Dieses todte, unmögliche Unding, dieser Marionettenhanswurst, auf den wir zurückgekommen sind und der vom Dichter am Draht der Willkür hin- und hergehampelt wird, — mit einem Worte diese unmögliche Fizli-Puzli-Gestalt wird gebildet und repräsentirt vom leitenden Geist unseres modernen Lustspiels.

Kunst ohne Wahrheit ist keine Kunst mehr, sondern eine kokette, geschminkte Lüge. So verliert das Lustspiel ohne das innige Streben nach Wahrheit allen Werth, allen gesunden Boden und wird zum lügnerischen Schattenspiel, zu einer geistigen Hanswurstiade, in welcher der Dichter für einige zusammengewürfelte witzige Erfindungen und komische Situationen alle Natürlichkeit opfert, verkehrt auf den Pegasus steigt, dessen Schweif statt des Zaums in die Hand nimmt und so für den Spottpreis eines wiehernden Gelächters dahinreitet und alle

eigentlichen Lebensstützen des Theaters: die überraschende Wahrscheinlichkeit, die Treue der Charakteristik, die Schärfe des Dialogs, die Tiefe der Satire, die rührende Liebenswürdigkeit des Humors und was sich ihm sonst noch Gutes und Schönes nähern könnte, landjunkerhaft aus dem Wege peitscht.

Unsere modernen Lustspiele werden fast immer ohne diejenige Weihe gedichtet, welche allem poetischen Produciren, auch dem für Thalia's Tempel, eigen sein muß. Diese Weihe besteht aus der sich täglich an dem idealen Gehalt des Lebens entzündenden schöpferischen Begeisterung. Statt ihr zu folgen, werden die meisten Lustspiele mit kleinlichen Variationen nach abgebrauchten Plänen zusammengeschmiedet, die Jeder vor der Entfaltung dieser Makulatur kennt. Da nun die Actionen nicht mehr, wie es einem Kunstwerke ziemt, aus dem Seelenzustande der Personen hervorgehen, sondern leere Prämissen sind, so kommt es auf das Wesen und die Zahl dieser Prämissen nicht mehr an. Je größer ihre Seltsamkeit und je rapider ihre Anhäufung erscheint, je ergötzlicher findet man das Lustspiel, sobald der Dichter nur mit Geschick die Knoten der Logik zu durchhauen und seinen geistigen Hanswurst und dessen Bocksprünge der Unwahrheit zu lenken versteht.

Zu diesen Uebelständen kommt neben manchen andern noch die moderne Blasirtheit des Salonlebens, welche in der Comödie hundertmal da nur einen gehirnlosen, eleganten Fant hinstellt, wo ein Mensch stehen sollte. Wir sehen fast lauter Wachsfiguren. Nur noch in unausgeführten Nebenpersonen regt sich hier und da ein gesunder Zug. Die weiblichen Wesen sind geradezu alle in *einem* Pensionat erzogen, und zwar fad, verbildet und unsittlich. Die Männer sind entweder Gecken,

frivole Roués oder abgeschmackte Sonderlinge. Eine schöne Mündel oder eine junge Wittwe steht im Vordergrunde, die vor Reichthum, nichtsnutziger Verschrobenheit und Sinnlichkeit, welche sie nur mit Mühe in Anstand und Koketterie verhüllt, gar nicht weiß, was sie Alles beginnen soll. Ihr zur Seite eine Zofe, die sich mit der Gebieterin möglichst a tempo verlieben, verloben und verheirathen muß. Nun wird durch ein höchst erkünsteltes Manöver entweder ein brummiger, auf die Pupille speculirender Vormund bekehrt, ein eifersüchtiger Ehemann durch ein wohlbekanntes, ewig wiederholtes Universalmittel curirt, oder es wird mit leichter Mühe ein polternder Weiberhasser in einen lispelnden Schmachtemeier verwandelt. Zuweilen tritt auch die Schablone eines Cavaliers unter die eleganten Schwachmatiker, zeigt der Gesellschaft, was Männlichkeit ist und führt die reizende Carabella heim. Wie sollen solche Personen zu Gedanken kommen! Ihr fader Dialog blickt zum Gewöhnlichsten empor.

Durch solche selbstgenügsame Verflachung ist seit längerer Zeit unsere Production auf einem für dieselbe recht vortheilhaften und ungenirten Platze angelangt: ungenirt, indem sie sich, nur noch auf ein pikantes Recept zu einer Intrigue und zu einer drastischen Wahl schablonirter Persönlichkeiten bedacht, gar nicht mehr um die Wahrheit der Motive, die Feinheit werthvoller Gedanken und die Gewissenhaftigkeit echter Seelenmalerei kümmert; vortheilhaft aber, da es ihr bei einem solchen Standpunkte leicht wird, nach allen Seiten hin ihren Verrichtungen freien Lauf zu lassen, um durch die anspruchslosen, aber frivolen Witze ihrer Kunstpraktik die andächtigen Gemüther zu amüsiren. So hat sich die moderne Lustspielgattung auf der unbegrenzten

maigrünen Wiese der indifferenten Harmlosigkeit recht idyllisch und niederträchtig ausgebreitet. Dort werden ihre blasirten Personen auf einige Stündchen ihres miserabeln und nutzlosen Lebens froh, foppen eine alte Tante, prellen einen Onkel, curiren einen Hagestolz, sprechen von der Ehe wie vom Ankauf eines Viertelkistchens Cigarren, schneiden sich aus Müssiggang die Cour, schlagen Reifen, fangen einen weißen Schmetterling und benehmen sich charakteristisch. Der Kunst gehört dieses Gebahren allerdings durchaus nicht an, denn die Kunst, auch selbst die heiterste, ist niemals indifferent und harmlos. „Unsere Producte sollen auch der Kunst gar nicht angehören," sagen dagegen die Erzeuger derselben mit banaler Anspruchslosigkeit; „wir stehen nur auf dem Standpunkte der Unterhaltung, wollen keine rücksichtslose Wahrheit, sondern lieber eine kokette und interessant verschrobene Carricatur, und unser castalischer Quell soll und will gar nichts weiter sein, als das Fliegenwasser der Langeweile!"

Wenn man sich erst entschlossen hat, die Vertreter dieses Ausspruchs für denselben nicht moralisch durchzupeitschen, so oft man ihrer ansichtig wird, sondern ihr vages Princip im Ermessen unseres dürftigen neuen Lustspielrepertoirs gutwillig zu toleriren, so muß man gestehen, daß sie innerhalb ihrer grenzenlosen Ungenirtheit und außerhalb jeder ernsten Selbstkritik recht talentvolle dramatische Späßchen, recht geschickt zusammen- und auseinandergewickelte Einfälle und manchen gar heitern und amüsanten „Gesetzt den Fall der Möglichkeit" zur Aufführung gebracht haben.

Welch ein trauriger, versumpfter Lustspieltypus! Die meisten Stücklein schwimmen in dieser Sphäre und werden den

Ocean der Unsterblichkeit gerade so erreichen, wie der verlorene Glacéhandschuh im Stadtgraben das Meer erreicht.

Ist denn nirgend ein junger Dichter, der uns einmal wirkliche, gesunde Menschen, poetische Charaktere, natürliche Verhältnisse und einen organischen, freien selbstständigen Gang der Handlung schildert! Nirgend das blitzende Streiflicht der Ironie, das elektrische, lebensübermüthige Zucken des Witzes, nirgend die schöne, rührende Frucht des Humors, deren süß-saurer, reizender Genuß die Stimmung zwischen Lachen und Weinen lenkt und die Seele wie nach einem Bade froh verjüngt zu neuem Schaffen und Genießen!

Ueberall dagegen jene patente Mittelmäßigkeit, welche, mit einem trivialen Fonds und mit einer lasterhaften Bühnenkenntniß bewaffnet, sich bemüht, uns durch kleine, nichtssagende, conventionelle, abgedroschene Receptlustspiele zu amüsiren. Diese unaufgefordert gefällige, fatal angenehme Industrie fängt an unerträglich zu werden.

Die Schaaren von Dichterlingen, Federprofessionisten und Dilettanten, die oft in profaner Lebenssphäre noch recht brauchbare Menschen werden könnten, vom deutschen Parnaß hinunter zu treiben, sollten alle besseren Geister ohne Scheu und Schonung zusammenstehen. Dieser Kampf, und wenn er noch so kleine Gegner trifft, kann nie unwürdig werden, denn er schützt die Kunst und führt die Verblendeten zur Selbsterkenntniß. Freilich muß man dabei die Rücksicht auf halbe Begabungen außer Augen lassen, denn in der Literatur ist der Schaden des Mittelmäßigen unmäßig. Da sich Wahrheiten in Versen besser als in Prosa einprägen, möchte ich hier allen Kritikern eines meiner Epigramme zurufen:

Am schlimmsten ist es mit dem Halbtalente,
Das sich sogleich zur Sicherheit,
Damit sein halbes Hirn als ganzes gelten könnte,
Den Kürbis complettirt mit Eitelkeit.
Wenn Solche jemals Ihr geschonet habt,
Sie werden's Euch aus Dünkel nie vergessen;
D'rum werft des Tadels ganze Last hinab
Auch auf die Halben ungemessen.
Ja, diese Werthen nehmt besonders wahr
Und grüßet sie bei jedem Jubeljahr
Mit einem Fußtritt schön und wunderbar.

Es sitzt in ihrem leeren Busen
Die corpulente Tante Mittelmäßigkeit,
Die Leichenbitterin der Schönheit und der Musen.
Sie mästet sich schon seit Homeros Zeit,
Ist jetzt wie eine S . . so dick und breit!

Und wäre zu wünschen, daß sie bald geschlachtet würde.

Das Gefängniß. Lustspiel von Roderich Benedix.

(Am 8. December 1851.)

Benedix' Talent für das Lustspiel ist ein praktisches, erprobtes. Ohne irgend genial, ideenreich und voll scharfen Witz zu sein und ohne durch einen feinen Dialog oder durch eine künstlerisch-vollendete Gestaltung seinen kleinen Werkchen irgend Gewicht zu geben, erfreute uns der Dichter durch seine fruchtbare Erfindungskraft, seine originellen, kecken Einfälle, seine geschickte Behandlung des niedrig Komischen, auch wenn es oft nicht neu ist, und endlich durch seine frische Elasticität, welche pikante Intriguen und wirkungsreiche Situationen selbst bis jenseits

der edlern Geschmacksgrenze genießbar auszuspinnen vermochte. Seine Lustspielgestalten leiden nicht an dem modernen Patschuli der Blasirtheit, womit viele Autoren ihre marklosen, nüchternen Menschen zu parfümiren suchen, da ihnen Blut und Lebenswärme viel zu kostbare Mittel sind, um ihren Salonhelden damit auszustatten. Benedix ziert der Nationalsinn, seine Stoffe aus unserm vaterländischen deutschen Bürger- und Familienleben zu nehmen und sie weder in romantischer Vergangenheit, noch in der Fremde zu suchen, wie das z. B. die Birch-Pfeiffer thut. Dabei schreibt er dankbare Rollen, das nöthigste Erforderniß, um ein Süück sowohl dem Interesse der Schauspieler zu empfehlen, als dessen dramatischen Erfolg möglichst zu sichern. Er versteht es, die lächerlichen Seiten unserer Gesellschaft herauszufinden, und während er sie zweckmäßig bloßzustellen sucht, verliert er sich doch nicht in die Trockenheit moralischer Tendenzen. Die Masse von kleinen Komödien und einactigen Stückchen, mit welchen der Autor seit manchen Jahren unseren Mangel unterstützt, hat das allgemeine Urtheil für ihn mild gestimmt. Wer das Publikum oft beschenkt, mit dessen Gaben nimmt es dasselbe nicht allzu genau, obgleich das deutsche literarische Publikum eigentlich zu derjenigen Art von Empfängern gehört, welche dem Geber keine Unzufriedenheit schuldig bleiben.

So harmlose, leicht und flott arbeitende Talente, welche zum gröbern Lustspiel ganz geeignet sind und sich in diesem Genre routinirt haben, finden fast nie zum höhern Drama Zugang. Eigenschaften, die hier dringend erforderlich sind: poetische Auffassung, Stärke der Leidenschaft, Gewalt der Gedanken und des Ausdrucks, stehen diesen pikanten, angenehm oberflächlichen Lustspieltalenten ebenso fern, als Geschmack und

harmonische Gestaltungskraft für den plastischen Bau eines Dramas. Sie verfallen dann in der Regel auf ein Surrogat, das jene Erfordernisse eines guten Schauspiels ungefähr ebenso genügend vertritt, wie der gebrannte Gersten den Mokka: dieses Surrogat heißt bürgerliche Rührung. Da es leicht zusammenzubrauen ist, wird sie nicht in kleinen Dosen genossen, sondern förmlich wie das Bier vom Fasse gezapft. Unglückliche Liebe, grausame Väter, störrische Sybillen werden heraufbeschworen; neben die sanfte Tugend die Härte und das Laster gestellt; nachdem sie das Menschenherz lange genug zerfleischt haben, werden sie von der Unschuld desselben dennoch besiegt. Ein ungeheures Leidwesen überfluthet dabei das ganze Haus, die Frauen weinen und selbst bei Männern fängt das Gemüth an, vor Unbehagen zu transpiriren.

In dieser Weise haben sich mittelmäßige Bühnenautoren, denen der höhere Quell der Dichtung fremd war, wie Schröder, Iffland, Kotzebue, die Weissenthurn, die Birch-Pfeiffer, Eduard Devrient und viele Andere, immer aus der Affaire gezogen, wenn sie sich veranlaßt fühlten, dem Drama zu Leibe zu gehen. Selbst Raupach's Pegasus stand mit den Hinterfüßen in dieser Kategorie, während er sich vorn sehr emporreckte, um zu den Hohenstaufen zu gelangen, wobei freilich der Reiter von der Kruppe ein wenig hinunterrutschte. Benedix, so erfreulich er auch als Dichter kleiner oder leichter Lustspiele ist, gehört zu den für die feiner angelegte Comödie oder gar für das Drama ganz ungenügenden Autoren*). Seine Sprache hat im höheren Genre

*) Es wurde hier zur Vervollständigung des allgemeinen Charakterbildes anticipirt, was sich aus späteren Leistungen, z. B. „Ein Lustspiel," „Mathilde" 2c. ergab.

etwas Gewöhnliches; seiner Charakteristik fehlt die psychologische Feinheit und Wahrheit, und nur höchst selten sieht man einen Gedanken auf dünnen Beinen über die Bretter gehen. Desto wohlausstaffirter und sicherer schreitet die Moral auf und ab, die wir in der Kunst freilich nur da willkommen heißen können, wo wir sie als Hintergrund unbewußt empfinden, ohne sie leibhaftig zu sehen. Sie ist nicht die zehnte der Musen, denn wo in der Poesie und Kunst ihr Sichtbarwerden anfängt, hören ihre Reize auf.

„Das Gefängniß" gehört zu den angenehmen Stücken und macht einen vollkommen erheiternden Eindruck. Der Dialog ist durchaus nicht geistvoll, scharf und witzig, auch sind die Charaktere nicht fein durchgeführt, ja die Zeichnung eines jungen Mädchens (Hermine) erscheint darin sogar unwahr und corrumpirt; aber die Grundlage der Personen ist natürlich und markirt und ihre individuellen Umgrenzungen wurden im Verlaufe des Stückes gut und deutlich auseinandergehalten. Zu der Erfindung der Fabel muß man dem Autor Glück wünschen und gestehen, daß er sie mit Leichtigkeit und gutem Humor steigernd zu Ende geführt hat. Der Effect dieser Steigerung ist um so frischer, da die Wirkung des Lustspiels auf einer vielseitigen Verwickelung komischer Situationen beruht.

Die Darstellung führt zu folgender Bemerkung:

Um ein schlagfertiges Zusammenspiel herzustellen, muß das Elementargesetz aufrecht erhalten werden, daß jeder Schauspieler seine Rolle kann. Seine Rolle können heißt aber nicht nur, sie auswendig gelernt und sich einige Hauptmomente darin aus-

gearbeitet zu haben, sondern es heißt, sich eine Rolle so zu eigen machen, daß der Darsteller das darin gezeichnete Individuum in allen geforderten Nüancen sicher und spielend und mit lebendigster Illusion aus sich selbst herausproduciren kann. Das correcteste Auswendiglernen ist dabei zwar die nöthigste, aber die untergeordnetste Stufe. Leider erklimmt man in Deutschland so häufig nicht einmal diese, sondern läßt sich von dem Souffleur über dieselbe hinwegheben und fordert dann ohne eigenes Fundament auf gut Glück Arm in Arm mit jenem sein Jahrhundert in die Schranken. Es giebt höchst intelligente und talentvolle Künstler, die es, unterstützt von der Einbildung, kein Gedächtniß zu besitzen, weit in dieser Bravour gebracht haben.

Wenn jenes Beherrschen der Rolle erreicht ist, läßt sich durch eine feine Präcision und ein taktvoll und elegant ineinandergreifendes Ensemble in leichten Comödien sehr viel und sehr heiter Ansprechendes erreichen. Bei solchem Streben ist es für den deutschen Schauspieler nothwendig, nicht sowohl, wie in Italien und Frankreich, mit dem geschulten Zusammenspiel die höchste Schnelligkeit der Zeitfolge verbinden zu wollen, sondern bei mäßig geschwindem Tempo des Dialogs und bei gewandter Sicherheit lieber die einzelnen Zeitverhältnisse unter sich künstlerisch zu beobachten. Wie bei einem farbigen Bilde die Vertheilung von Licht und Schatten allemal den ersten Gefühlseindruck giebt, so kommt für die Totalwirkung eines Dramas ein Beträchtliches auf die angemessene Vertheilung des Taktes bei den wechselnden scenischen Stimmungen an. Sprache und Spiel theilen unter sich diesen Einfluß gleichmäßig. Hingegen das Jagen der Rede führt in unserer Sprache weit leichter

zur stolpernden Undeutlichkeit, als bei den genannten Nachbarvölkern, und wir werden daher das gute Ensemble weniger in der Schnelligkeit, als die Franzosen und Italiener, mindestens ebenso viel aber in der sicheren harmonischen Gegenseitigkeit und in dem inneren geistigen Rapport der Rollen zu suchen haben.

Antonius und Kleopatra. Für die Bühne eingerichtet von Dr. Julius Pabst.

(Am 1. Januar 1852.)

Es lassen sich hauptsächlich drei Verfahrungsarten bei der Bearbeitung Shakespeare'scher Stücke unterscheiden. Die erste geht darauf hinaus, jene Werke à tout prix gemäß dem Geiste und den Anforderungen unserer Zeit umzuwandeln und sie mit Anwendung aller Mittel so einzurichten, daß sie dem modernen Geschmack des Publikums conveniren und sich nach neueren Begriffen praktisch auf der Bühne erhalten können. Diese Methode würde, von höheren poetischen Principien geleitet, die allervorzüglichste sein, wenn — Shakespeare wieder auferstünde, um die Zurichtung seiner Dramen selbst zu übernehmen. Er müßte uns belächeln, daß wir unsere Gegenwart plagen, sich in die Anschauungen und Theaterzustände seiner Tage mit ästhetischer Equilibristik hineinzuschrauben, denn er würde den verschiedenen Zeitgeist des siebenzehnten und neunzehnten Jahrhunderts und die folgenreiche Zwischenlage historischer und literarischer Entwickelungen sogleich erkennen. Nachdem er zunächst aus Stoffen von gestern und heute Stücke schriebe, die uns mit Staunen das

Geständniß abzwängen, daß in jeder Zeit eine gewaltige dramatische Materie schwebt, zuweilen aber nur der Genius fehlt, durch dessen Gestaltungskraft sich der schaffende Weltgeist im Menschen unmittelbar verkündigt, — nachdem er in dieser Arbeit seine erste Begeisterung über die inhaltreichen Motive der Gegenwart befriedigt hätte, käme dann abwechselnd jene zweite Thätigkeit an die Reihe: die Bearbeitung vieler seiner Dramen von 1600, denn manche dürfte er als jenen Tagen verfallen betrachten. Bei dem, was er aber wählte, würde ihm eine gänzliche Umschmelzung so gelingen, daß uns wieder nichts anderes übrig bliebe, als Bewunderung, Erleuchtung, Genuß. Gestehen wir in Demuth ein, daß wir uns ihm gegenüber nun doch ein für alle Mal, sei es auch noch so anständig, im Armenspital des Geistes befinden, wo Manche treffliche Dinge ausführen, und vielen Anderen beim dichterisch literarischen Federnschleißen das Essen schmeckt.

In Anbetracht dieser Minorennität können wir nie eine völlige Umarbeitung eines Shakespeare'schen Stückes befriedigend zu Wege bringen, denn wir haben nur die Kraft, diese Werke zu bewundern, nicht die, sie zu beherrschen, Aehnliches selbst zu produciren; wir sind ihnen nicht ebenbürtig.

Es wird uns dabei immer gehen, wie es einst russischen Handwerkern zu Rafael's Zeiten ging. Ein Bojar kaufte in Florenz von Bertoldo eine vorzügliche Broncegruppe mit einem sehr reichen Piedestal zur Ausschmückung seines Schloßbalkons. Aber wehe! als das Kunstwerk ankam, war es zu groß für den Raum. Es sollte geändert werden, doch es gab keine Künstler in jener nordischen Stadt. Da machten sich Handwerker darüber und schnitten von den untern Zierrathen und Arabesken ab.

Weil aber zu viel hinwegmußte, war auch wieder ein Ansetzen nöthig. Bronce hatte man nicht und entsprechendes Genie ebensowenig. Da wählten Manche Holz, Einige Wachs und Alle eine schlechte Form. Etlichen und besonders den Bearbeitern gefiel zwar das Kunstwerk als praktisch eingerichtet, gebildete Geister aber schüttelten den Kopf und — Bertoldo mußte nach Rußland kommen. Ihm gelang die Umwandlung sogleich, und warum? weil er Bronce und hinreichendes Genie besaß.

Unbefangene Aesthetiker haben eingesehen, daß auch uns Bronce, nämlich die Shakespeare'sche und jene andere Kleinigkeit fehlen. Daher bildete sich als Opposition von jener Methode eine zweite, welche das Princip verfolgt, so wenig wie nur möglich äußerlich und innerlich an Shakespeare's Dramen zu verändern. Sie hat den Vortheil fast gar keiner, und daher meist untadelhafter Arbeit, aber den Nachtheil der kleinsten Auswahl unter jenen Dramen.

Die dritte Bearbeitungsart ist endlich die, streng ohne Veränderung des Inhalts blos durch eine möglichste Vereinfachung des Scenenwechsels dem Wunsche und Geschmacke unseres Theaters nahe zu kommen, da der Phantasie des Zuschauers nicht mehr so viel zugemuthet werden kann, als zur Zeit Shakespeare's, zur Zeit des großen Aufschwunges und Werdens der Dramatik, deren Bühne außerdem bekanntlich anders organisirt war, als die unsere. Unser Publikum will Alles wirklich, natürlich, fertig sehen, und da bleibt denn bei Schlachten, Seegefechten, Geistererscheinungen zwischen dem gewünschten Object und dessen möglicher scenischer Ausführung ein bedeutender Bruch.

Was nun diese Methoden der Bearbeitung anlangt, so kann man nur eine vierte anerkennen, welche aus Mischung der beiden

letztern entstanden ist: möglichst geringe Veränderung des Inhalts, verbunden mit Vereinfachung des Scenenwechsels, und zwar so, daß es nicht nöthig wird, dadurch Charaktere zu verschieben und wichtige Reden in einen andern Mund zu übertragen. Wo sich diese Manier anwenden läßt, da mag man dem Shakespeare neue Stücke für die Bühne abgewinnen. Doch selten wird es noch möglich sein, weil unsre nächsten Vorfahren und älteren Zeitgenossen hierin schon mit sehr richtigem Tacte sich bethätigten. Bei einigen Stücken aber ist diese Methode rücksichtsvoller, ehrenwerther Pietät geradezu unzulänglich, und da kein heftiger Eingriff in den Shakespeare'schen Bau von unserer Epigonenschaft wünschenswerth ist, so sind solche Dramen mißlich zu wählen.

„Antonius und Kleopatra" gehört entschieden zu diesen. Nie wird sich der Scenenwechsel so vereinfachen lassen, daß dem Publikum das ruhelose Hin- und Herwerfen der Localität erträglich und ihm jedesmal klar wird, an welchem Ort man sich befindet. Endlich aber zerbricht die Illusion an den technischen Scenirungen, welche die gigantischen Schwierigkeiten bei der Vergegenwärtigung dieses Land- und Seekriegs nicht überwinden können. Ja selbst die Ungewöhnlichkeit des Schlangentodes, wirkt episch und daher lähmend. Shakespeare durfte der dramatischen jugendlichen Theilnahme seiner Zeit dergleichen bieten, und ließ aus seiner rührenden Achtung vor der Realität der Historie, diese undrastische Todesart stehen.

Es scheint wegen der allgemeinen, durch die Praxis erwiesenen Verneinung der befriedigenden Ausführbarkeit dieses Werkes überflüssig, zu erörtern, ob z. B. eine Verlängerung in sechs Acten, — denn als eine solche tritt die gegenwärtige

Bearbeitung auf, — zweckmäßig, die Actschlüsse richtig gewählt sind; ob die erste Scene mit Charmion, Iras, Alexis ꝛc. nicht zu sehr gekürzt ist; Musik und Gesang auf Pompejus Galeeren passend stehen geblieben; das Gespräch der Bauern und der Schluß des Ganzen nicht viel zu lang gelassen sind ꝛc. ꝛc. Die ganze Inscenirung muß ersichtlich nur als ein Versuch betrachtet werden, durch Streichen, kleines Verändern und Zusammenziehen der Scenen eine ungefähre Möglichkeit der Darstellung herbeizuführen. Wer solche Experimente aus redlichem Eifer zur Sache unternimmt, wie es im vorliegenden interessanten Fall mit sehr ehrenvollem und dankenswerthem Fleiße von Herrn Dr. Pabst geschehen ist, dem kommt es vor Allem auf das Urtheil des praktischen Erfolgs an, sollte dies auch ein negatives sein.

So sehr auch der große Dichter nach Bühnendarstellungen verlangt, so bleibt doch „Antonius und Kleopatra" eine Tragödie der Lectüre, besonders für Freunde der Geschichte und Menschenmalerei. Eine Hauptforce dieses Werkes ist die unvergleichliche Detailzeichnung von so vielen charakteristischen Figuren einer Zeit, die in materialistischer Lebens-Politik versunken war, weil sie jedes ideale Princip verloren hatte. Das Gemälde dieser schwunglosen antiken Söldner, feilen diplomatischen Staatsschurken, Schlemmer, Wollüstlinge und ränkesüchtigen Eunuchen muß aber für die Bühne so beschnitten werden, daß damit dem Genusse ein unersetzliches Material geraubt wird.

Man könnte die dramatische Dichtkunst in der Zeit nach dem Mittelalter den alleinigen Schritt der Poesie nennen, welcher dieselbe im großen Stil zur Wahrheit, Gesundheit und Natur

geführt hat. Bei den Alten war dieser Schritt überflüssig; sie dichteten wahr, einfach und realistisch, auch ehe sie die große Läuterung des Dramas fanden, das als kühner Bergpfad direct auf den Gipfel des Parnaß führt, und die überraschendsten Tiefblicke in die Thäler und Schluchten des Lebens entschleiert. Sie waren schon vorher auf der breiten sanften Straße des Epos zur Höhe gelangt. Ihr öffentliches, rationalistisches, lichtklares Leben zwang sie immer zu einer Naturtreue, die den blauen Duft schöner Lügen verschmäht. . . .

Bei nachgeborenen Völkern finden wir einen andern Zustand, der theils von religiösen Schwärmereien, theils von der Ungunst und Forcirung gesellschaftlicher Verhältnisse, die sich vom natürlich Menschlichen entfernt hatten, bedingt war. . . .

Im Norden, der nach der antiken Zeit regierend auftritt, erscheint nur die erste Heldensage (die Nibelungenperiode und die etwas spätere), ganz wahr und naturwarm. Diese Eigenschaft ging in den darauf folgenden Epochen allmälig, aber gründlich verloren. Denn es läßt sich hoffen, daß man im Gegensatze zu Vielem, was bisher geschwärmt und geschrieben wurde, selbst die genialen Schöpfungen der besten Poeten (Walther, Eschenbach, Straßburg) in ihrem Kernpunkte, der Menschenzeichnung, als Dichtungen erkennen wird, die nicht nur für unsern, sondern für alle, also auch für ihre eigene Zeit, ungesund und daher oft unwahr ist, da sie von gezwungenen, martervollen und mit der Natur in Widerstreit stehenden Principien ausging. Daß sie dabei in einzelnen Zügen rührend, wahr und schön blieb, und ihr Verdienst durch jene Erkenntniße nicht geschmälert wird, versteht sich von selbst.

Sehr viel später, eigentlich erst durch das Drama (Airer,

Sachs), näherte man sich, aber freilich nur von fern und auf Augenblicke, einer grob realistischen, sehr materiellen Wahrheit. Endlich durch Lessing, und zwar wieder angeregt und erleuchtet von unserem Ausgangspunkte der neuen Weltpoesie „Shakespeare", wurde für Deutschland, den Mittelpunkt des Nordens, die höchste Wahrheit der Poesie angebahnt, ja bedingungsweise gewonnen. Göthe und Schiller haben diesen Gewinn nur zum Theil weiter geführt, ohne dasjenige Ziel zu erreichen, welches der Geist der deutschen Literatur, von jenen Heroen selbst zu kühnsten Forderungen gehoben, verlangen muß. Der Weg ist noch offen und fordert auf, ihn zu betreten....

So wie es in der deutschen Dichtkunst zur Zeit Shakespeare's aussah, war es fast allenthalben, außer in England. Das gereimte und ungereimte Liebesgedicht, die Schäfer- und Ritterpoesie, welche im verirrten Laufe frömmelnder, romantischer Sinnlichkeit die Minne mit höchst unnatürlicher, verschrobener Idealität als einen Act der Verklärung, als einen über alles Irdische hinweghebenden, magnetisirenden Ritterschlag des Geistes ansah und durch diese ungesunde Prämisse dazu gelangte, auch wieder alle andern Lebensverhältnisse mit dem künstlichen Mährchenlichte der Idylle und Romantik zu beleuchten, — diese Poesie herrschte in verschiedenen Gestalten beinahe in ganz Europa. Alles Schaffen war mehr oder minder unwahr, auf Stelzen gehend, eine oft schöne oder abgeschmackte Lüge, entweder beklagenswerth und bestechlich zugleich durch die Größe des schaffenden Talents, oder sogar lächerlich und höchst verwerflich durch die heuchlerische Frivolität, welche sich unter dem Vorwande moralischer Tendenz bei Ausmalung süßer Sünden schadlos hielt. Sogar das vielgerühmte und mit Recht bewunderte italienische

Epos war solcher Mängel voll, durch und durch ein erkünsteltes, illusorisches Product. In Spanien wirkte zwar das Drama, aber es blieb trotz alles Genies in der Schrulle conventioneller Formen, romantisch serviler Zeitanschauungen, und religiöser Phantasien stecken und unterband der Dichtkunst den frischen Blutstrom eines gesunden, frischen Lebens.

Nur in England war das Drama, diese Schule des Lebens wie der Poesie, schon vor Shakespeare von frühen, kirchlichen Anfängen auf den Boden der Gegenwart getreten und wurde vom stürmischen Interesse der realistischen Nation auf demselben dauernd gefesselt, wenn auch nebenher die idyllische Romantik noch blühte.

Doch die bedeutenden Vorgänger Shakespeare's litten an der forcirten Rohheit des Materialismus und an dem Uebersehen der höhern Ethik, Kunstharmonie und feinsten psychologischen Wahrheit.

Mitten unter diesen Mängeln jener Zeit, aber immerhin auf großer Vorschule stehend, war Shakespeare außer den antiken Dichtern eigentlich der Einzige, welcher nach keiner Seite hin eine Beschränktheit, eine in die innere Seele der Poesie dringende Zeitkrankheit, kurz einen geistigen Zopf zeigte. Bei ihm war nirgend ein abstraktes Jagen der Idealität, eine künstliche Pfropfung auf klassische Muster, eine gemachte Auffassung des Lebens, eine Hingabe an politische Ansichten, philosophische Spitzfindigkeiten, religiöse Streitfragen, oder sentimentale Lieblingsthemen der gemeinen Menge. Ueberall dagegen der Drang nach der gerechten Mitte, die directe, ungetrübte Erfassung des Gegenstandes; der freieste und tiefste Blick in die Menschennatur, die zum leitenden Mittelpunkt aller Lebensnerven und Bewegungen gesundeste, alle Schiefheiten der Anschauung verschmähende Wahrheit, und dies Alles verbunden mit einer aus dem Innern

quellenden Schöpfungsharmonie und mit derjenigen Schönheit, welche in ihrer Gesammtwirkung das sittliche Ideal in sich trägt.

Diese allseitige Zopflosigkeit Shakespeare's im höchsten Sinne ist, glaube ich, das noch nicht geltend gemachte Motiv, das, gehoben von seiner Titanenpotenz, die großartige Regeneration der europäischen Poesie herbeiführte. Ihre hervorragendsten Jünger wurden von Shakespeare's Genius hingerissen und begeistert, aber mehr noch fanden sie, ohne daß sie es deutlich wußten, in seinen Dichtungen ein verjüngendes Bad der Natur, welches mit seinen lebendigen Fluthen die Schminke der Künstelei und Unwahrheit hinwegspült. Shakespeare brachte für die literarische Wahrheit das Leben, für die literarische Lüge den Tod.

Wenn jene Wahrheit des großen Dichters zuerst der Zeichnung aller menschlichen Leidenschaften zu Gute kam, so mußte sie zunächst die bis dahin im Drama der nachantiken Zeit fast immer unvollkommen oder in der Minnepoesie einseitig und geschraubt verherrlichte Liebe zum vollendetsten Gemälde führen. Und man kann wieder sagen, Shakespeare war der einzige Dichter, welcher in einer Reihenfolge von Werken die große Symphonie der Liebe mit ihren entgegengesetzten Tönen von Aufopferung, Verrath, Haß, Zärtlichkeit, Eifersucht, Treue, Unschuld, Buhlerei, Heldenkraft und Entnervung zur klangvollsten, die Menschenbrust erschütternden Gestaltung brachte. Er hat sich dabei in den einzelnen Farben nie wiederholt und sein Thema nach allen Seiten und Lebensbezügen erschöpft, wie Keiner sonst.

Indem der Poet in seiner jugendlichern erotischen Periode in einer Anzahl von Bühnendichtungen und Lustspielen die Liebe zum leitenden Mittelpunkt aller Lebensnerven und Bewegungen des Dramas machte, stellte er in seinen spätern historischen

Stücken, wenn überhaupt Liebe darin waltete, dieselbe entweder sehr in den Genitiv oder er ließ sie mit andern Zuständen und Leidenschaften, wie es der concreten Wirklichkeit in der Geschichte gemäß ist, zusammenwirken oder gegen dieselben kämpfen. Oft werden die Strahlen der Erotik dabei in abirrende unreine Strahlen gebrochen.

„Antonius und Kleopatra" steht mit an der Spitze dieser historischen Schauspiele.

Nicht die Liebessinnlichkeit an und für sich ist es, die den Helden zu Grunde richtet, sondern die moralische Schwächung, in welche er durch jene Liebe apathisch versunken ist. Antonius, dieser an sich so geniale, stürmische, rein chevalereske, aber zu Unmäßigkeit und stolzer Genußsucht hinneigende Heros erliegt der geringeren, aber mit Mäßigung gezierten, kalt berechnenden Kraft des Octavian, der eben durch diese zur Schau gestellte Milde, seine Heuchelei und Speculation wie ein großer Mime verbergend, als der bessere Mann zum Herrscher hervortreten mußte. Dadurch erscheint der Fall des Antonius als poetische und historische Gerechtigkeit. Dies herauszustellen, durfte der Dichter jene drei Herrschsüchtigen, Lepidus, Octavianus und Antonius, die alle das Brandmal ihrer gesunkenen Zeit an sich trugen und sich nicht scheuten, ihre Hände zur Befriedigung ihres feilen Ehrgeizes im edelsten Bürgerblut zu waschen, nicht speciell-geschichtlich, wenn auch geschichtlich wahr schildern.*) Die Ausmalung von Octavian's Schlechtigkeit würde über sein Steigen

---

*) Sueton, Dio Cassius, Appian, Plutarch, von denen Shakespeare wohl lediglich den letzten kannte und ihm folgte, stellen uns diese Begebenheit dar, welche während des zusammengedrängten Stückes ungefähr die Zeit von 10 Jahren umfaßt.

empören; Antonius Bild, weniger edel gehalten, — z. B. seine Gattin mit einem so empörenden Betragen verstoßend, wie es in der Wirklichkeit geschah, — müßte den tragischen Antheil an ihm lähmen; nur Lepidus endlich blieb als Repräsentant der hirnlosen breiten Mittelmäßigkeit und Schlemmerei eine frei auszubeutende Figur.

Dennoch aber hat Shakespeare den Antonius nicht zu einem irgend idealen Helden gemacht, sondern zu einem durch Entnervung haltlosen, eben so sehr von seinen glänzenden als unmännlichen Eigenschaften vernichteten, zu einem erschütternden Schreckbild der Depravation. Er ist durchaus eine farbenreiche Charakterrolle voll innerlichster Zeichnung, und der Dichter hat für den Schauspieler genug Momente angebracht, dies psychologisch auszudrücken.

Von dieser Seite eben ließ Herrn Emil Devrient's Repräsentation noch ein tieferes Eingehen wünschen. Er überwand die große Sprachschwierigkeit der Uebersetzung in bewunderungswürdiger Art, gab hervorragende Charaktermomente (Abschied von den Kriegern, Entschluß zum Tode ꝛc.) meisterhaft und legte das allgemeine poetische Verständniß der Rolle überall an den Tag. Doch es giebt eine gewisse, schön deklamatorische Pracht der Rede, welche Herr Emil Devrient bis zum Triumph der Kunst ausgebildet hat und damit z. B. in Schiller'schen Stücken und noch an gar vielen passenden Plätzen alle Hörer entzückt: diese Deklamation aber übertüncht die feinen Schatten in einigen Charakterpartieen gar leicht mit einem allgemeinen zu hohen Pathos, und dies gerade tritt in Antonius der scharfen Zeichnung und Wahrheit des Bildes entgegen. Der Heros stand zu ritterlich, zu gleichförmig edel im Vordergrunde.

Ganz anders steht es mit der Darstellung der Cleopatra. Shakespeare hat in ihr die leichtsinnige, aus der Ueppigkeit ägyptischer Entsittlichung entsprossene, charakterlose, aber immer königliche, durch ästhetischen Tact geadelte Buhlerin geschildert. Sie liebt den Antonius mit Leidenschaft, soweit dies der Egoismus materiell sinnlicher Liebe vermag. Ihre Haltlosigkeit, hohle Exaltation und lüsterne Sucht zum autokratischen, luxuriösen Wohlleben, ihre Furcht vor den Demüthigungen durch den römischen Triumph macht sie zu Allem fähig, selbst zum Verrath des Antonius, wenn ein solcher für ihre Selbsterhaltung nöthig sein sollte. Aber dieser Verrath schwankt nur in Entschlüssen und Erwartungen; er kann im ganzen Stücke thatsächlich nicht nachgewiesen werden, selbst nach den Worten nicht: „Die Aegypterin hat uns verrathen!"

Frau Bayer-Bürk hatte diese Rolle zu spielen. Man muß bei jeder großen Künstlerin billig unterscheiden, wohin ihr individuelles Talent paßt und wohin nicht. Das Letztere gilt in Bezug auf die Genannte durchaus für die Cleopatra. Zu dieser sybaritischen Gestalt, die in den schwelgerischen Reizungen der Liebe aufgeht und als deren Göttin mit ihrem Zaubergürtel den Mars Antonius an den Bettfuß seiner Venus fesselt, findet Frau Bayer-Bürcks edles, zum Ideal und zur Sittlichkeit in der Tragik strebendes Naturell gar keinen ursprünglichen Zugang. Die Schauspielerin mußte sich daher eine ganz künstliche Beherrschung der Rolle bilden.

Die Auffassung erschien zwar wirkungsvoll für die Steigerungen des Spiels; aber sie zerstörte auch wieder die Psychologie und Logik im Cleopatragemälde, da sie nicht nach dem Geiste der Dichtung war. Frau Bayer-Bürck läßt nämlich die Cleopatra

den Antonius schon verrathen (wie sie durch stummes Spiel bezeichnet), als sie ihm räth, zur See zu fechten. Im Stück dagegen begleitet sie ihn blos aus Caprice, Exaltation, brünstiger Zärtlichkeit, und flieht nicht als Verrätherin, sondern als furchtsames Weib. So handelte sie, beiläufig bemerkt, in der Wirklichkeit ebenfalls. Wie sollte sie ihn auch verrathen, da uns der Dichter noch kurz vorher geschildert hat, wie sehr sie ihn liebt, und Cleopatra vor dem ersten Treffen Octavian weder sah, noch glauben konnte, daß er siegen würde? Die Königin darf erst nach der Schlacht, als sie Antonius Tollkühnheit neben dessen knabenhafter Verzagtheit und auf der andern Seite des Gegners Ruhe sieht und von seiner scheinbaren Gunst hört, aus Egoismus an Verrath denken, da dieser, selbst nach der letzten Schlacht nicht entschieden hervortritt. Das Ende des Stückes unterstützt diese Ansicht; der Dichter läßt sie darin nie etwas auf einen Verrath Bezügliches sagen, was Shakespeare als großer Menschenmaler, nach ihren so von Octavian getäuschten Hoffnungen auf Gnade, nicht unterlassen haben würde.

Peters Brautfahrt, musikalisches Quodlibet von Leopold Günther.

(Am 9. October 1852.)

Ein gimpelhafter und gemeiner Mensch begiebt sich in dieser sinnlosen Plattitude auf die Brautwerbung, erzählt von seinen verkehrten faden Streichen, benimmt sich abgeschmackt aber nichtsweniger als erheiternd, wird fortwährend gehänselt und endlich von

einem noch größeren und stärkeren Flegel als er ist, gemißhandelt, gepufft und gestoßen, ja sogar beim Hinaufklettern in ein Fenster mit einer Heugabel auf unsaubre Weise gestochen, um Dem den Boden auszustoßen, was dem Verfasser dieses Stückes wahrscheinlich als Urbild des Humors gilt.

Peter hat von drei Schwestern nur die häßlichste bekommen, die er nicht mag; sein Vater, der Herr Verfasser Günther, befindet sich in dem nämlichen Fall, indem er bei seinem Werben von den drei Töchtern der öffentlichen Meinung: Gunst, Duldung und Mißachtung, sich nur die letztere höchst uneigennützig erwählte.

Wenn man bedenkt, daß unter den zahllosen Possen und Gesangsburlesken, die sich in einem großen Theaterbüreau ansammeln, dieser Peter als das Hübscheste und Würdigste befunden ward, um in einem Kunstinstitute ersten Ranges aufgeführt zu zu werden, das weder in Grönland, noch auf den Sandwichsinseln liegt, so lagert sich bei dieser Betrachtung eine trostlose Dunkelheit über die deutsche Literatur.

Wem es als Musiker gegeben ist, so banale Schnurrpfeifereien für die Bühne zu componiren, dem erlauben es auch seine Mittel, noch einen Schritt weiter zu gehen. Er entnimmt also die Musikbegleitung zu diesen Eckensteherwitzen, Wortspielen und plumpen ekelhaften Drollerien den besten Opern, selbst dem Don Juan. Diese so sehr eingerissene Frechheit, classische Musik auf solche Weise herabzuziehen und vor dem Publikum zu entweihen, hat für jeden gebildeten Geist etwas Empörendes: es ist diese brutale Zerstörung des Organischen, lebendig Seelischen eine wahre Orgie geistiger Karaiben.

Noch beängstigender aber wird dies zuchtlose Gebahren,

wenn sich die Bubenstreiche der jetzt gepflegten kleinen modernen Equivoquenposse damit verbinden.

Das sich an Genüssen der verschiedensten und zweideutigsten Art übersättigende Leben und Treiben der großen Residenzstädte befindet sich seit dem letzten Decennium so zu sagen „auf der Höhe der Situation.“ Nach allen Seiten hin sind nie geahnte, ebenso abgeschmackte als pikante Schleusen des Amüsements geöffnet. Angebot und Einkauf, Fabrikation und Verbrauch unterstützen sich stets gegenseitig, und immer lebhafter und hektischer den Zerstreuungen nachjagend, hetzt ein großer Theil des Publikums in sich selbst das gesunde Bedürfniß nach besserer Unterhaltung zu Tode. Es tritt nach psychologischen und physiologischen Rechten der Natur eine weitverzweigte Apathie ein: die moderne Blasirtheit des flotten neunzehnten Jahrhunderts, ein Krankheitszustand, in dem die Patienten sämmtlich spazieren gehen, zu Allem Möglichen Appetit haben, aber keine einfache, kräftige Kost mehr vertragen können. Nur noch die prickelndsten, raffinirtesten Reizmittel wirken bei ihnen und locken den sinnlich ästhetischen Gaumen. Das Gericht muß effektvoll und kokett ausgeputzt sein, doch bleibt es Grundbedingung, daß bei Leibe nichts Ordentliches, Gesundes darunter ist. So kam, besonders in volkreichen Residenzen, wie Berlin und Wien, eine leibliche und geistige Rouerie der Genußsucht in Aufschwung.

Diese Corruption der frivolen, naschhaften, Geist und Gemüth demoralisirenden Unterhaltungsluft, hat auf dem Gebiet der Künste jenes Institut in's Leben gerufen, das zwischen einer Wurstbude und einem Musentempel die rechte Mitte hält: es ist das Tivolitheater, diese Sommerarena mit bloßem Himmel. Niederträchtige Ungenirtheit ist hier ihres Lebens froh, die

Grazien werden mit Cigarrenqualm parfumirt und neben jedem Zuschauer steht der alle Urtheile gleichmachende Bierkrug.

Was soll man von den Stücken erwarten, die für diese Bedürfnisse berechnet sind? Und was von der Feinheit der Künstler, die auf diese Grobheit zu wirken wünschen? Die letztern müssen sich ganz auf routinirte Virtuosität, auf kokette Pikanterien werfen und das Gesammtbild ihrer Darstellungen durch das farbige Glas neuer Effekte, überraschender Pointen und sogenannter interessanter Manierirtheiten höchst marktschreierisch bespiegeln. Wenn sie hierbei oft nach einer beliebten Tagesrichtung hin, die sich des allgemeinsten Verständnisses erfreut, zu weit gehen, so ist ihnen auch das zu verzeihen, denn ihren Zuschauern ist, ohne daß sie es wissen, die Göttin der Aesthetik eine Bajadere. Die Stücke jener Theater können und dürfen nur Coulissenreißereien und triviale Possen und Burlesken von der ordinärsten Art sein: Carricaturen, mit Kohle hinten auf das steifleinene Habit der Langeweile gezeichnet. Nebenbei aber sind es lauter Trauerspiele, denn sie fallen sämmtlich über den guten Geschmack her und suchen ihn en masse zu ersticken.

Des Meeres und der Liebe Wellen, Trauerspiel von Grillparzer.

(Am 17. November 1852.)

Eine ehrwürdige Langeweile bleibt selbst bei den Milduntheilenden doch das Hauptresultat, welches wir aus dem vorstehenden Drama mit nach Hause nehmen. Und dennoch enthält

dies, der Naivetät des österreichischen Publikums alt vertraute Stück, einen gewissen poetischen Hauch, ein gediegenes Streben, gute Gedanken und eine sogenannte schöne Sprache: woher also jene classische Ermüdung bei einem allgemein beliebten classischen Stoffe? Die Antwort ist auffallend einfach und wird eben durch die Wahl und Behandlung dieses Stoffes selbst gegeben.

Die Mythe von Leander, der nächtlich zu seiner Geliebten, der Aphroditenpriesterin Hero, durch den Hellespont schwamm, aber dabei in einer stürmischen Nacht durch das Erlöschen von Hero's Leuchte umkam und Morgens an das Ufer gespült wurde, worauf sich die verzweifelte Jungfrau zu ihm hinab in's Meer stürzte, — diese Mythe, wie sie uns Virgil und Ovid mittheilen und Statius sie in seiner Thebaïde erzählt, ist in ihrer Einfachheit und idealen Hingebung der Gefühlsschwärmerei durch und durch lyrisch. Sie muß aber auch rein lyrisch belassen und behandelt werden, um in ihr das Prototyp und die Poesie der für ihre Neigung heldenkühn Alles einsetzenden und sich selbst verzweiflungsvoll aufopfernden Jugendliebe erklären zu können.

Jede Nebenerfindung wird, wenn sie klein ist, nicht fähig sein, einen so elementaren Stoff zu einem Drama auszurecken; tritt sie aber groß auf, so können dadurch die Strahlen vom Brennpunkte des Hauptinteresses nur abgelenkt und zerstreut werden. In beiden Fällen stört und belastet jede besondere Staffage den pathetischen Schwung dieser Liebe und ihres Endes, die keine Gegensätze, keine Ver- und Entwickelungen, keine scenischen Hintergründe braucht, sondern durch sich selbst als etwas fertig Gegebenes, als eine Naturkraft vorhanden ist und, eine süße Tyrannin des Menschenherzens, ganz primitiv, ganz allgemein auftritt. Es ist die umfassende allewige Liebe des Volks-

liedes, die, in der Brust die große Gluth, nicht nach dem Keime ihres Werdens, nicht nach Denken, Urtheilen und Ausführen, nicht nach Stand oder Namen fragt, und in der Ueberschwenglichkeit ihrer Leidenschaft die Nothwendigkeit ihres Unterganges in sich trägt:

„Wohl zwischen hohen Bergen
„Da brauste ein tiefer See:
„Er schwamm zu Ihr hinüber,
„Nach Liebe geschah Ihnen Weh..."

Um diese allgemeine heißsehnende Liebe in ihrer Potenz zu schwächen und ihr das Typische zn rauben, braucht man sie nur psychologisch zu entfalten, individuell zu machen, kurz zu specialisiren. Am meisten aber ist es dem ästhetischen Gefühl zuwider, ein Etwas entwickeln und kleinlich motiviren zu sehen, an dessen Möglichkeit wir nicht zweifeln und das uns nur als Vorhandenes in seinem Culminationspunkt und tragischen Sturz ansprechen, begeistern, fesseln, zur Mitleidenschaft zwingen will. Die höchste Jugendliebe ist, sie wird nicht; sich plötzlich lieben und für einander sterben? Seit wann und warum? Seit gestern und um nichts!

Es kann deshalb bei derartigen Stoffen nur die lyrische Schilderung die vollste Wärme der Illusion hervorzaubern und unsere freie Phantasie wird uns als wahr und thatsächlich vormalen, was ihr das lyrische Wort des Dichters zeigt. Ungetrübte Raschheit in der Auffassung wahrer und realer Vorstellungen werden aber von der Einfachheit echt lyrischer Stoffe verlangt, welche daher schon aus diesem Grunde die Fesselung der Phantasie durch den scenischen Nothbehelf, die Retardation der Intrigue, überhaupt das Lampenlicht, nur selten vertragen.

Etwas Entgegengesetztes ist es bei wirklich dramatischen Stoffen, die uns das complicirte Leben mit all seinen Kämpfen, seinem Für und Wider der streitenden Kräfte vor die Seele stellen, und zwar nicht vorherrschend nach einander, wie die Gefühle und Situationen in der Lyrik, sondern ebenso sehr neben einander. Wir sind bei dieser Welt im Kleinen nicht auf die Simplicität der Handlung und Plastik des Gegenstandlichen hingewiesen, da es hier nicht auf die poetische Sinnlichkeit der Erscheinungen, sondern auf den Sinn derselben ankommt.

Schiller hatte jene lyrische Bestimmung von der Fabel Hero und Leander erkannt, als er darüber seine unvergeßliche Ballade dichtete. In ihr waltet allein die Macht der Empfindung, welche in der ursprünglichen Einfachheit der Thatsache mit wunderbaren Flammenworten offenbart ist. Nur der antiken Zeit, so sehr er sie auch liebte, entrückte der Dichter seinen Stoff, um ihn uns näher zu führen. Weil aber nun die Venuspriesterin mit dem Gelübde der Keuschheit wegfiel, mußte dagegen eine feindliche Gesinnung der Väter beider Liebenden als Motiv für die Heimlichkeit ihrer Liebesnächte eintreten.

Grillparzer spann zu diesem Liebesliede der Alten, das er nicht modernisiren wollte, eine Einführung, eine erläuternde Staffage, die zwar breit und wortreich genug ist, um einen ganzen Abend auszufüllen, aber weder Handlung noch sonst ein dramatisches Interesse darbietet, um solche Ausdehnung mit irgend einem Rechte einnehmen zu dürfen. Da man es endlich auf der Bühne nicht ohne einen gewissen romantischen Skandal ausführen könnte, die Hero zu ihrem Geliebten in's Meer springen zu lassen, so hat Grillparzer auch diesen urpoetischen Moment der Volkspoesie, in der sich der überlebende Gegenstand zu dem ver-

blichenen ewig und unaufhaltsam hinneigt, in ein Herzbrechen, in einen Schlagfluß auf trockener Erde umgewandelt.

Was die Technik anlangt, so ist eine unendliche, für das Drama oft komische Detailausführung darin. Der Dichter behandelte es eigentlich nicht antik, sondern antiquirt; nicht classisch, sondern ceremoniös; nicht überraschend und hinreißend, sondern vielmehr vorbereitend und deshalb erkältend. Es braucht nur an das Nestausnehmen; an die Art, wie Hero sich küssen läßt; an die umständliche Manier, wie Naukleros den Leander zu Hause erhalten will, erinnert zu werden, um klar zu machen, wie im Drama ein kleiner poetischer Gedanke so leicht zur geschmacklosen Spielerei wird.

Durchaus ungenügend aber wirkt die erste und letzte Hauptsache dieser Dichtung: der mangelhafte Schwung der zu schildernden Liebesgluth. Gesundheit und Kernhaftigkeit sollen durch moderne Sentiments ersetzt werden, und die kluge bewußte, starke Jungfrau verfällt gleich nach der ersten Liebesscene in einen krankhaften träumerischen Liebeswahnsinn.

Bei aller Neigung, mit der Grillparzer arbeitete und besonders die Unnatur der Askese in diesem antiken Venuskloster abspiegeln wollte, blieb doch sein Gedicht durchaus gemacht, undramatisch, wortreich; warnend für alle Wiederbeleber antiker Sitte und Tracht tanzt es schleppend dahin, ein hinkender Zwerg im idealen Flügelkleide.

Das Gastspiel des Herrn Dawison.

(Im December 1852.)

„Richard der Dritte," diese großartig finstere Charaktertragödie, in welcher freche Auflehnung gegen die Natur und blutiger Mord hinter allen Coulissen schleichen, die Gewaltthaten ohne dramatischen Kampf geschehen, und uns das erschütternde Seelengemälde eines Bösewichts zeigen, der durch heuchlerische Teufelslist und dämonische Geisteskraft die „jungen Schößlinge und alternden Stämme eines schon in sich zerstörten Herrschergeschlechts hinschlachtet, um sich auf diesem blutigen Postamente der Sünde die Krone aufzusetzen," — diese wundersame Tragödie ist nur im Bunde mit der Trilogie Heinrich VI. dem großen Publikum klar und verständlich. Erst dann bildet Richard III. den vierten Schlußact eines großen geschichtlichen Trauerspiels.

Die Aufgabe der Richardsrolle ist eine so gewaltige und umfassende, daß es zu kühn wäre, eine mehr als theilweise Annäherung an des Dichters Urbild verlangen zu wollen. Der Gast, der sich ein löbliches Zurückgehen in der Kunst auf realen, menschlichen, gesunden Boden in seinen Charakterzeichnungen vorgesetzt hat, that sehr wohl daran, den Richard in seiner ganzen Färbung nicht als einen zu höllischen, rohen, wüthenden Teufel und giftgeschwollenen Verbrecher aufzufassen. Es ist eine psychologische Wahrheit, daß die verworfensten Bösewichte selten in brutaler, wüster, äußerlich verfinsterter Weise auftreten, sondern in der Regel, wie auch dieser Richard, mit Glätte maskirt, mit Heuchelei einnehmend geschminkt sind. Offenbar aber ging

der Künstler in dieser Intention, der täglichen Wirklichkeit zu Liebe, zu weit: er gab nicht die dämonisch große, kraftvolle, sich von seiner ganzen Umgebung ausscheidende, bös und fremdgeartete Gewalt des Richard, wie uns Shakespeare selbst diese Eigenschaften zwischen den Zeilen schildert. Gleich die Anlage im ersten Monolog war für einen solchen elementaren, schleichenden und banal tyrannischen Sünder, der seine Gegner wie ein Geyer durch das bloße Anschauen zum Unglück verzaubert, nicht mächtig, urnichtswürdig und medusenhaft starr genug.

So führte denn der talentvolle Künstler in einem kleineren, aber höchst geistvollen, fesselnden und immerhin Shakespeare'schen Maßstabe sein Charakterbild weiter und steigerte seine Darstellung in einigen Hauptmomenten — mit der Anna, in der Verweigerung seines Versprechens zu Buckingham, vor der Schlacht u. s. f. — zu einer außerordentlichen Bedeutung und bereitete dem Zuschauer eine staunenswerthe Illusion. Ersichtlich würde die Phantasie und das tiefe geistige Verständniß des Dichters, bekundet durch eine wunderbar klar accentuirte Deklamation, noch zu größerer Erschütterung des Auditoriums hinführen, wenn dies nicht die Mittel eines hochgestimmten, schwer zu verändernden Organs unerbittlich verweigerten. Dies neigt zudem gern zu einem Kneifen und Zwängen des hohen Redetons und zu unschönem fistulirenden Gebrauch der Stimme bei den Affekten der Wuth, der Verzweiflung, der Rührung.

Der „Mephistopheles" des Herrn Dawison muß für jeden Kunstfreund als eine Leistung angesehen werden, die das regste Interesse in Anspruch nimmt und für das selbstständig freie, individuelle Talent seines Darstellers ein lebendiges Zeugniß ablegt.

Der Genannte hat sich nämlich von den vorherrschend herkömmlichen Ueberlieferungen der Mephistodarstellung frei gemacht, besonders von denen, welche den Teufel der finstern Hölle, der alten Volkssage mit Pech und Schwefel und mit einem sehr markirten Pferdefuß entweder absolut gestalten oder ihn wenigstens jeden Augenblick durch die angenommene moderne Hülle durchblicken lassen. Ohne darüber in eine Abhandlung verfallen zu wollen, inwieweit sich jene markirt teuflische Seidelmann'sche Auffassung des bösen Princips mit einer feinern, diabolisch-menschlichern Intention vermitteln ließe, möchte ich doch die Ueberzeugung aussprechen, daß Herrn Dawisons Gebilde dem Originale der Dichtung in den meisten Scenen ohne Frage um einen Schritt näher steht.

Müssen wir doch mit Freuden anerkennen, daß Herr Dawison in seinem eleganten Junker, in seinem epigrammatisch-satirischen Geist der Verneinung, darum gerade eine so menschlich-teuflische, bewegte Mimik entfalten kann, weil er sein natürliches Gesicht ohne die übliche Maskirung beibehält; und ist doch ferner jene einfache, zwanglose und dabei so farbenreiche Betonung nur eine Folge des möglichst unverstellten Organs, das nur in seinem geistigen Ausdruck, nicht in seiner materiellen Wirkung eine wesentliche Nüance erfahren hat.

Gerade diese besondere Kunst der Rede ist es, welche ein Hervorheben ihrer Seltenheit und Gelungenheit nöthig macht.

Davon abgesehen, daß in Folge der dialektisch-sophistischen Grundauffassung in keiner Rede, in keiner Situation die verborgene, verhaltene Kraft und satanische Natur des verkappten Ritters in einem großartig dämonischen Maßstabe durchleuchtete und den Zuschauer in diejenige erregte Spannung versetzte,

welche einzutreten pflegt, wenn das Uebernatürliche in irgend einer Gestalt poetisch in die wirkliche Welt gebannt und heraufbeschworen wird; und abgesehen endlich von einigen zu weit ausgeführten Specialmalereien durch Wort und Geste, accentuirt Herr Dawison mit einer wahrhaft schöpferischen Phantasie und offenbart in dem feinen, geistvollen Verständnisse des Inhalts den innersten Ideengang des „Mephisto" mit schneidender Schärfe. Die Scene mit dem Schüler und der Dialog zwischen ihm und der Martha gewährten diesen sublimen Genuß, der durch einen biegsam elastischen, klar gegliederten Vortrag des Verses so sehr gehoben wird, daß man selbst die Störung eines nicht reinen und nicht edeln Deutsch für den Augenblick verschmerzt.

Unbedingt gehört die Rolle des „Franz Moor" zu den vollendetsten Leistungen dieses Künstlers, der sich in ihr vor den meisten deutschen Schauspielern unserer Gegenwart auf eine für die realistische Wahrheit begünstigende Weise auszeichnet.

Herr Dawison bekundet in dieser Partie, wo eine gewisse Outrirung der für das große Publikum so dankbaren, Schwarz in Schwarz gehaltenen Malerei verführerisch nahe liegt, ganz besonders sein Streben, in der Charakteristik auf dem natürlichen Boden der Wirklichkeit stehen zu bleiben. Diese läßt ihre verworfensten Verbrecher in glatter, menschlicher Hülle erscheinen und brennt ihnen nur selten das Kainszeichen so deutlich auf die Stirn, daß sie für Jedermann ihre Warnungstafel mit sich tragen. Unbewußt werden wir oft im Leben von ihnen umschlichen, und erst die Gelegenheit zur That legt die ganze Scheußlichkeit ihrer schlangenklug maskirten Seele blos. Diese Thatsache wieder, wie im Richard, vielleicht eher mit zu großer

als zu geringer Neigung festhaltend, tritt Herr Dawison im Gewande der Einfachheit auf, wo man die überraschende Erscheinung eines nichtswürdigen Sünders, einer populär gewordenen Schreckgestalt zu sehen gewohnt ist.

So im Franz Moor. Diese Intention brachte im Seelengemälde eine Entwickelung hervor, die in den Scenen der falschen List, der teuflischen Ueberredungskunst, der niedrigsten Leidenschaft, der Gewissenszerstörtheit, der zitternden Todesfurcht und in den Momenten der von Gott und dem eignen Ich sich verlassen fühlenden Feigheit und Verzweiflung mit der ergreifenden Kraft begabtester Phantasie und vollkommenster Gestaltungskunst zur Geltung kam.

Es ist wahrscheinlich, daß auf dem deutschen Theater kaum ein Franz Moor mit feineren Nüancen im treffenden Spiel und in den mannichfaltigen Scala der Sprache dargestellt wurde. An größern Einzeleffekten und einer markirtern Gesammterscheinung hat es nicht gefehlt; doch ging damit viel vom Glauben an die Möglichkeit dieses Scheusals verloren und es war gegen die Wahrscheinlichkeit, daß ein so äußerlich verruchtes Walten von seinen Umgebungen undurchschaut bliebe.

Für den Carlos im „Clavigo" besitzt Herr Dawison eine vollkommen künstlerische Gewalt über die Zeichnung dieses planvoll beredsamen, immer leitenden und Einfluß übenden Charakters, der von einer herzlosen, aber kaltsinnig klugen Geistesschärfe beseelt ist, die das freie, unbegrenzte und unberechenbare Menschenleben mit dem Zirkel des Verstandes ausmißt und daran endlich zum Stümper, ja zum Verbrecher wird.

Ohne zwischen Seydelmann's wirkungsvoller, großer Darstellung dieser Rolle und der des Herrn Dawison eine Parallele

durchzuführen, mag doch angedeutet werden, daß der Letztere im Carlos weniger den lebendigen magischen Dämon der Verführung, der vergifteten Verdorbenheit und bösartigen Herzenshärte zeichnet, sondern ihn einfacher und natürlicher hält und seiner Erscheinung und Action somit von einem im gewissen Sinne berechtigten Standpunkte der Klugheit und des Egoismus aus, eine bürgerlich-menschliche Respectabilität, einen gesunden Kern verleiht. Somit gewinnt Dawison's Seelengemälde, welches bis zu den kleinsten Zügen mit Consequenz und Feinheit durchgeführt ist, an Wirklichkeit und Wahrheit, was es vielleicht im Vergleich mit jener anderen Auffassung an Effekt des Besonderen, des Penetranten und markirter Gefärbten verliert.

Unterstützt von dem kurzen, spirituellen, echten Conversationston, und ausgerüstet mit einer jede Falte des Innern wiedergebenden, wenn auch weder umfangreichen noch heroischen Mimik und Geberdensprache, weiß Herr Dawison den Zuschauer immer in eine starke Illusion und aufregende Spannung zu versetzen. Ganz im Gegensatz zur idealen, nach poetischer Schönheit und edler harmonischer Plastik strebenden Schauspielkunst, sucht er seine Force in der Realistik, im charakteristisch Individuellen, Genrebildlichen; und kleinere Bravourpartieen in letztgenannter Richtung bezeugen seine Begabung zu frei und psychologisch wahr gestalteten Lebensbildern. Während er dabei allerdings die stylisirte Monotonie der Deklamation vermeidet, tritt ihm doch eine andere Gefahr nahe. Es ist seine zuweilen ersichtliche Neigung zu einer das Gesammtbild zerstückelnden geistreich pikanten und raffinirten Detail- und Episodenmalerei; durch Verlangen nach Beifall zu Uebertreibungen hingeführt, bedroht sie dieses große lebenskräftige Künstlertalent mit dem

Abwege der Manierirtheit, wenn es nicht mit Selbstbeherrschung und Geschmack die Einfachheit und architektonische Klarheit festhält, wie sie einige seiner besten Rollen bieten.

Die Makkabäer, Trauerspiel von Otto Ludwig.

(Am 9. Januar 1853.)

Der Name Otto Ludwig erweckte in manchen Freunden der vaterländischen Literatur für die Veredlung des modernen Dramas lebendige Hoffnungen. Sie wurden durch den Hinblick auf ein bedeutendes Talent genährt, das sich tiefen, rastlosen Ernstes der heiligen Verehrung der Sache widmete. Was in dem Streben Ludwig's kund ward, beweist, daß er, jenem innern Vollendungstriebe folgend, welcher der Leitstern aller wahren Künstler sein sollte, eine langsame, von Begeisterung getragene Production dem raschen, spekulativen Arbeiten unseres literarischen Zeitgeistes vorzieht, welches seine Schöpfungen so schnell fertig bekommt, daß sie darüber niemals fertig werden. Gleiche Halbwüchsigkeit entspringt daraus für die künstlerische Ausbildung der Individuen und doch ist diese für uns Menschen noch wichtiger, als die Vollkommenheit unserer Productionen; jene kann immer durch edles Wollen erreicht werden, während die letztere nicht in unserer Macht liegt.

Das erste Stück des Verfassers, „der Erbförster" offenbart die große Gestaltungskraft eines Dichters, der in mächtigen Gefühlen und ernsten Gedanken seine Welt sieht. Aber bei aller Bewunderung, die man dem genialen Poeten zollen mußte,

verstimmt die Geschmacksverirrung in der Composition, denn die Tragik des Naturrechtes verkehrt sich in widerwärtig traurige Ereignisse, herbeigeführt durch fixe Ideen und paradoxe Begriffe, durch Zufälle, Mißverständnisse und gewaltthätige Scenen. Unser Interesse an solchen Menschen kann kein ästhetisches, wie es die Poesie verlangt, ja kann nicht einmal ein gesund menschliches, sondern nur ein pathologisches sein.

Der realistische Kraftdrang des Dichters ist hier mit trübem Gemüth und krankhafter Künstelei über sein Ziel: Wahrheit und Wirklichkeit des Lebens zu geben, hinausgeirrt, und hat in der Composition und großentheils auch in den Charakteren sich eine eigene Welt des grillenhaft Bizarren, der abnormen Combinationen, aufgebaut.

Aber diesen Abweg einmal zugegeben, so hat Otto Ludwig im Detail dieses Aufbaues, in der dramatischen Einzelgestaltung, in naturwahrer kräftiger Zeichnung der Personen, in schöner Ausführung mancher Motive eine Begabung ersten Ranges bewiesen. Die Sprache ist dramatisch gedrängt, einfach, voll Nerv und geistigem Kern, aber auch voll tiefen Gemüths; sein Dialog fesselt und spannt, ruft immer Bewegung und Handlung hervor, und diese ist reich an frappanten, scharf ausgeprägten Zügen. Des Dichters Herrschaft über das Gefühl der Hörer in den verschiedensten Stimmungen und dramatischen Gestaltungen wirkt so tief eindringlich und unwiderstehlich, daß wir nur bedauern, solches Vermögen in so wunderlicher, von Wahrheit und Schönheit abschweifender Richtung verwendet zu sehen. Die verführerischen Extravaganzen des Realismus sind dem größten Talent eben so drohend, wie die überschwenglichen Erhebungen des Idealismus.

Die Makkabäer haben nicht weniger Vorzüge, nicht weniger Mängel in seinem Auf- und Ausbau entwickelt.

Bei dem vielen Großartigen, das in dieser Tragödie herrscht und das wie ein funkelnder Stern aus dem trüben Himmel unserer gegenwärtigen Dramatik niederfällt, erkennt man ungern die Schwächen des Werkes.

Der Stoff, wie ihn uns die Bibel in ihren sehr verwirrten, sagenhaften Ueberlieferungen hinterläßt, ist ein ganz anderer, als der hier gegebene. Er bildet eine abschlußlose Chronik und bot, wie er vorlag, keine dramatischen Conflikte; so kam es darauf an, durch Veränderungen solche zu schaffen, eine That, die nicht nur ein Recht, sondern eine Pflicht des Poeten ist.

Was Ludwig hinzugedichtet hat, zeigt, einzeln betrachtet, von einer hervorragenden Schöpfungskraft und historischen Phantasie, täuschend im Sinne der Bibel zu schaffen; auch nimmt man dabei das Bestreben nach äußerer Abrundung wahr. Aber innerhalb dieser Abrundung bewegt sich nicht die kunstgerechte Structur eines Dramas, bei dem die Tragik aus den handelnden Personen als ein natürliches, nothwendiges und das Menschenschicksal symbolisch darstellendes Kunstgebilde hervorgeht. Der geschichtliche Hintergrund mit dem in die Handlung zerstückelnd eingreifenden Hin und Wieder des Krieges und der Parteien ist dunkel und beunruhigend. Auch nimmt er den Platz für die seelenmalende Entwickelung der einzelnen Charaktere weg, die meistens, wie fast Alles in diesem Stücke, nur in Umrissen skelettirt und nicht mit dem poetischen Fleisch der liebewarmen Specialschilderung bekleidet sind.

Die fanatisch entbrannte, selbstische, grausame Lea ist ein Heroenweib; aber sie wird nur menschlich, wenn sie leidet, und

das Unnatürliche, unserer Anschauung Fremde, wiegt das Erhabene in ihr auf und ruft unwilliges Erstaunen statt Bewunderung hervor. Ihr sehr schwächlicher eiteler Sohn Eleazar, der später durch seinen Tod aus seinem Nichts heraus unseren Antheil gewinnen soll, hat keine menschliche Eigenschaft, die uns fesselt. Der lichtvoll und in mächtiger Simplicität geschilderte Juda ist ein Held des Krieges und der Vaterlandsliebe, aber nicht der Tragödie; der Tod seiner Brüder, die zu Trägern des Unglücks werden, kann nicht als Tragik gelten, sondern nur als quälendes Märtyrium. Tragisch ist nur, was organisch aus der Schuld, aus einem Auflehnen gegen die Natur, gegen die Gesetze der Gesellschaft, gegen das sittliche Recht hervorgeht; das Zufällige kann nie in der Kunst tragisch wirken. Und nicht sowohl die ehrgeizigen Plane und die orthodoxe Gewaltthätigkeit der Mutter sind es, welche den Tod der hilflosen Kinder herbeiziehen, sondern vielmehr beklagenswerthe Zufälligkeiten und die Launen des Kriegsglücks.

Neben dem Mangel an einer Einheit der Handlung, die in ihren Consequenzen aus sich selber lebendig hervorwächst, in den einzelnen Situationen alle Charaktere gehörig auf einander wirken läßt und so für die epische Willkür der Begebenheit die organische Nothwendigkeit derselben erringt; neben dem Allen macht es einen schmerzlichen Eindruck, daß jeder der Poesie technisch Nahestehende fühlt: diesem Drama, welches eigentlich ein dramatisirtes Stück wirklicher und illusorischer Historie ist, sei noch außerdem durch nothwendige Kürze und Comprimirung ein Leid geschehen. Dies hat ersichtlich manche feineren Zwischenglieder der Empfindung, manche Rede und Gegenrede weggeschnitten und mit ihnen diejenige wohlthuende Anmuth

geraubt, welche auf der Scene durch detaillirte Ausmalung des Menschengemüths und seiner Ideen und Handlungen erwärmend in unser Herz hinüberdringt und sich darin mit magnetischer Zauberkraft festnistet. Auch hätte dann das große Talent des Dichters Gelegenheit gehabt, uns durch mehr Gedankenreichthum zu überraschen und zu jener Region zu erheben, in der seine Begeisterung kein Fremdling ist.

Bei alledem aber entzückt die ernste männliche Kraft, die sowohl die Phrase, als die moderne Tendenz gänzlich verschmäht und für das buhlerische Bestreben, sogenannte zeitgemäße Anspielungen in einen historischen Stoff spekulativ hineinzuspinnen, lieber die Objektivität dieses Stoffes selbst giebt. Es ist ein Tausch, der uns wahrhaft bereichert. Ferner erkennt man besonders den Dichter hohen Ranges in der energischen Gestaltung einzelner Scenen und deren innerer und äußerer Steigerung.

Die Sprache in freier Versform des Jambus vereint einen empfindlichen grellen Fehler mit einem großen Vorzug. Jener, vielleicht durch Uebung zu verbessern, ist der Mangel an Wohlklang, der oft in zerbrochene Eckigkeit, ja sogar Dunkelheit übergeht und gegen die Grammatik der Schönheit barbarisch verstößt. Als Vorzug aber erscheint das gesunde Mark einer knappen plastischen Redeweise, die ihren Sinn im Einzelausdruck treffend, original gestaltet und das Wort drastisch zur That macht.

Möchte es Otto Ludwig vergönnt sein, die Bühne mit einem dritten dramatischen Versuche zu erfreuen. Er hat ein bedeutendes Material des Geistes zu vollenden und zu verarbeiten und nur das Knieholz der Poesie fällt mit einem Schlag. Aber möge er ein Sujet erfassen, das im Gesichtskreis unserer

Gegenwart liegt. Wohl kann die poetische Phantasie uns selbst das Fernste nahe rücken, doch auch im Gebiete des Dramas hat der Lebende das meiste Recht.

Es führt mich dies Werk auf eine allgemeine Bemerkung, auf die ich Gewicht legen möchte:

Die Bibel, eine Fundgrube für alles Große des Menschengeistes, bietet Stoffe voll des höchsten dramatischen Lebens dar.

Dieselben sind durchaus günstig für eine Hauptbedingung der Bühnendichtung, für die nämlich: daß wir als Zuschauer die Möglichkeit gewinnen, uns für das Pathos der Kraft in den handelnden Personen zu erwärmen, ja zu begeistern. Die Bedeutung der hervorstechenden biblischen Gestalten, ihr breitmodellirter Charakter, ihre Temperamentseigenschaften ungeschwächter Naturfülle, ihr einseitig aber auch einheitlich starker Geist, ihre Gewalt der Empfindung, ja ihre feurige Sinnlichkeit machen uns eine solche Theilnahme leicht. Wir finden ohne Mühe eine Anzahl alttestamentarischer Personen, die nicht nur Denker, Dichter und Propheten, sondern auch Träger und Verwirklicher großer vaterländischer Ideen sind. Das Pathos historischer Action liegt mächtig in ihnen.

Und doch ist es trotz all dieser günstigen Bedingungen noch selten einem Dichter gelungen, ein biblisches Sujet zur dramatischen Wirkung und Anerkennung zu bringen; ja die meisten Poeten ersten Ranges scheinen dies im Voraus empfunden und sich deshalb von jenen Stoffen fern gehalten zu haben. Worin liegen nun die Behinderungen eines glücklichen Erfolges? Hauptsächlich in dem Umstand: daß bei den alttestamentarischen Juden jedes bedeutungvolle Motiv ein religiöses war. Dies

ist theosophisch großartig, glaubensstark, erhaben; aber für die Beweger, ja Träger des Dramas passen am besten rein menschliche Motive, und gerade diese werden im alten Israelitismus brach gelegt, ja als Antireligiosität betrachtet. Sie sind für seine Anschauung die Teufeleien der „Natur", welche im feindlichen Gegensatz zum „Geist", zur Askese, zum „Credo" gedacht wird. Liebe des Menschen zum Menschen, leidenschaftliche Herzensneigung, irdische Lebensfreude, Selbstgefühl der Creatur, unabhängige philosophische Geistesfreiheit sind biblisch nur untergeordnete, kaum geduldete, oft zelotisch verdammte Factoren, welche bei den Hohenpriestern des absoluten Dogmas die Schweine hüten.

Das Drama aber, welches auf keinem außer uns liegenden formellen Ritus, sondern auf den ewigen Gehalt in unserer eigenen Brust erbaut ist, duldet es nicht, daß die rein menschlichen Gefühle und Ideen blos eine Ketzerrolle spielen. Für die Poesie ist alles Sittliche religiös, doch nicht alles Religiöse sittlich.

Will man die Einwirkungen dieser Thatsachen einzeln verfolgen, so kann man sich daraus die fremdartige, finstere, unselbstständige Welt construiren, welche uns in historisch treu geschilderten biblischen Dramen oft so herzensfremd entgegentritt. Hebbel wurde deshalb unwahr und modernisirte seine alten Israeliten; neben mehr drastischer Wirkung, erzielte er freilich zuweilen auch einen verwerflich pikanten blasirten Beigeschmack.

Die Journalisten, Lustspiel von Gustav Freytag.

(Am 9. März 1853.)

Es war besonders eine mehrjährige strenge Pflege der literarischen Kritik, welcher sich Gustav Freytag vor seinen Bühnenproduktionen mit Erfolg gewidmet hatte. Der ernste und in seiner wahren Auffassung weihevolle Beruf der kritischen Thätigkeit, den der deutsche Schriftsteller und Dichter vielleicht zu rasch erwählt, ist für solche Naturen, in denen er nicht als trockener Verstandesact auftritt, das absorbirendste und degoutirendste Element, was sich ersinnen läßt. Er verstimmt sie, indem er pflichtmäßig zu unwillkommenen Betrachtungen veranlaßt und greift ihre unbefangene Naturfrische gerade so an, wie das Heilen den Magnetiseur, der genöthigt ist, die stille Kraft seines Innern zu oft auszuströmen. So zersetzt die Kritik, dieses wenig anerkannte Opfer für andere, die Seele mit der Lauge ihres eigenen Geistes und ihre nothwendige abstracte Reflexion anatomirt den poetischen Lebensgenius der eigenen schöpferischen Sinnlichkeit. Während der freie Poet sich an den Stoffen seiner liebsten Neigungen unbefangen und zwanglos begeistern und soviel er will in der Brutwärme und Dämmerung jugendlicher Production verharren kann, hat der Kritiker stets das volle Licht zu suchen, dessen Aufklärung nur zu oft den Urkeim der Poesie prosaisch entschleiert. Was noch davon zu Blüthen und Früchten emporschießt, dafür ist selten Zeit zu liebevoller Pflege übrig. Häufig wird es mit Wehmuth oder maskirter Ironie zu kleinen Confitüren eingekocht, um damit die Speise ernster Gedankenentwickelungen schmackhaft zu machen.

Dies ist ungefähr für dichterische Geister der unabwendbare Fluch der lange und pflichttreu ausgeübten Kritik, welcher zur Entschädigung für sie nur einen einzigen Begriff bereit hält. Es ist der der Reife, ein mit Recht ersehnter Besitz, der aber am liebsten in einer ernüchterten Seele gedeiht. Wenn daher dennoch ein Kritiker producirt, bedarf er dazu einer um so mehr unerschütterlichen Leidenschaft und Begeisterung als jeder Andere, und wer seine Gaben mit dem Vorurtheil annimmt, als ob sie der Verfasser aller Welt zum Kanon aufstellen wollte, der verkennt mit Undankbarkeit, was ihm jener auf einem andern Felde schenkte, und vergißt die schöne Jugendkraft, die dabei zu Nebenzwecken unwiederbringlich verschwendet ward.

Wollte man diese allgemeinen Beobachtungen, deren Ausspruch gegen eine so häufige Schiefheit und Herzensroheit des literarischen Urtheils gerichtet ist, in ihrem ganzen Gewicht für Gustav Freytag geltend machen, so würde man sich freilich auf eine komische Weise selbst verspotten: durch heiteres Lachen bei diesem Lustspiele, wozu eben nur eine im Allgemeinen unverlorene Frische und Elasticität des Autors anregen kann.

Und dennoch muß ich sagen, daß eine ganz besondere Eigenschaft in dem betreffenden Stücke jene Bemerkungen im Keimpunkte hervorrief. Es zieht sich nämlich durch „die Journalisten" ein gewisses Brüsquiren des Lächerlichen, eine forcirte Anwendung des Witzes und der Satire hin, die nicht nur bei hierzu geeigneten Scenen in den Gedanken hervortritt, sondern sich auch bei ernsten Momenten inniger Herzenstiefe der Gefühle bemächtigt und das zartere Empfinden sarkastisch parodirt. Diese vorwaltende Richtung, welche ebenfalls eine Influenz kritischer Geistesthätigkeit sein dürfte, da sie selbst ganz kritisch ist,

schneidet oft durch ein fein treffendes, doch kühles Aperçü den warmen Sprudelquell des echten Humors ab, welcher dem Dichter so schön zu Gebote stünde. Als ein Raub an der Natur des Autors raubt diese Neigung des Selbstverspottens aber auch den Personen viel ihrer ursprünglichen Natürlichkeit und macht sie zum ironisirten Spielball ihrer selbst, — eine Eigenschaft, die dann wieder dem ganzen Stücke einen Anstrich des Comödiespieles mit der Comödie verleiht. Wenn dies trotz des übrig bleibenden großen Genusses in den „Journalisten", die unzweifelhaft zu den besten neuern deutschen Lustspielen zählen, doch schmerzlich berührt, so geschieht es, weil ganz ausgezeichnete Elemente daneben stehen und an das große Talent des Verfassers erinnern.

Diese glänzenden Elemente sind: eine in scharfsinnigen, feinen Einzelnheiten nüancirte Steigerung der Action; eine graziöse Leichtigkeit und Frappanz der Dialoge; eine souveraine Gewandtheit in der Behandlung des Stoffs und vor Allem eine liebenswürdige, übermüthig bewegte Laune, sowohl bei vielen echt komischen Situationen, als besonders bei der Durchführung des Hauptcharakters Bolz, wenn dieser auch am meisten und empfindlichsten die vorerwähnten Schwächen kritischer Selbstzersetzung zur Schau trägt.

Diese nun würden viel weniger hervortreten, wenn das Stück seine wahrscheinlich ursprüngliche Bestimmung erfüllt hätte. Ich meine, wenn es als ein dramatischer Gelegenheitsscherz auf hinter uns liegende Zustände in einer Fassung gehalten wäre, deren Kürze mit dem Inhalte desselben in genauerer Beziehung stände. Man würde dann an dasselbe nur Anforderungen gemacht haben, die es vollkommen verträgt; weder eine erschöpfende Charakteristik der verbrauchten Zeitverhältnisse noch der Personen erwarten

und in der im Stücke gegebenen witzig frivolisirenden Schilderung der Presse kein allgemeines, sondern nur ein partielles Spiegelbild erblicken. Auch schiene dann manches Bonmot verzeihlicher und minder gewöhnlich oder gequält. Gewiß aber fände man allen Grund, bei einem so flüchtig festgehaltenen Scherz sich sowohl über die scharfe Beobachtungsgabe des Verfassers, als über die tieferen Wahrheiten zu erfreuen, welche aus dem Ganzen hervorgehen.

Bedeutend bleibt für uns der individuelle Geist des Verfassers und seine Art zu schaffen. Es stellt sich darin auf eigenthümliche Weise der fein geistige Extrakt einer spekulativen Verstandesanschauung auf poetischer Grundlage dar. Kein dichterisch durchträumtes, sondern ein energisch durchlebtes Leben spiegelt sich in ihm ab. Die bestimmte, oft sarkastisch komische Zeichnung hält den gewohnten blauen Duft der deutschen Romantik fern, und ohne von der tiefen Urkraft des Gemüths getragen und geweiht zu werden, gehen doch die schroffsten Wendungen, mit epigrammatischer Schärfe motivirt und von einer pikanten Reibung des Dialogs getrieben, keck und effektvoll an uns vorüber.

Das Gastspiel des Herrn Ira Aldridge.

(Im Mai 1853.)

Es wird unserem Geiste durch englische Aufführungen manches Schwierige zugemuthet: vor Allem die Gewöhnung an die gesammte uns neue, zum Theil unästhetisch, zum Theil un-

wahr erscheinende Art und Weise der englischen Schauspielkunst, welche in der Haltung, im Spiele, im ganzen Sichgebahren auf der Bühne, im Insceniren, ja sogar in der ruhigen Rede eine stillose, unverklärte Copie der Wirklichkeit giebt, während wieder in den erhobenen Scenen ein singend rhetorisches Pathos eintritt, das so monoton als superstilistisch ist. Diese Eigenheiten, welche die deutschen Tragöden nicht alle hochgeschult über die Achsel ansehen, sondern mit kluger Wahl prüfen und davon manches Stückchen Natürlichkeit ihren winkelrechten Regeln aneignen sollten, treten bei einer fragwürdigen Gesellschaft zweifelhafter Mimen um so frappanter hervor. Nicht minder neu und wundersam werden unsere Kunstanschauungen des gemäßigten Breitengrades von dem fremdgearteten Naturell des afrikanischen Künstlers selbst berührt.

Und doch läßt sich von dem „Othello" mit Entschiedenheit sagen, daß es keinem anderen Schauspieler vergönnt sei, dem tropischen Manne das Geleistete nur in entferntem Grade nachzuthun.

Für die von Aldridge aufgestellte Racenhaftigkeit mit dem ursprünglichen Naturlaute ihrer ganzen Wildheit und doch ihres so zarten, unverdorben treuen Gefühls; für diese heldenkühne, in der Liebe hinschmelzende, in der Eifersucht blinde, in vulkanischen Eruptionen sich selbst zerstürmende Mannheit, die mehr Mitleid wegen ihres unglücklichen Wahnes als Abscheu wegen des blutigen Mordes erregt, den sie nach ihren eisern engen psychologischen Gesetzen unabwendbar begehen muß — für eine solche Elementarnatur hat Shakespeare seine gigantische Nachtgestalt geschaffen, die in Ehrenkränkung, Liebesraserei und Racheswahnsinn wie ein Orkan dahintobt, ihr finsteres Schicksal zu er-

füllen. Mit dem Dolch des Argwohns im eigenen Busen tödtlicher als in dem Desdemona's wühlend, bewährt sie die Macht vernichtender Leidenschaft: Eifersucht, beginnend mit dem Morde der Vernunft hat keine Schranke mehr, sie schlachtet ihre Liebe sowie ihr Glück, im Blute solcher Schmach wollüstig badend ihre Ehre.

In der Ausführung eines solchen Charaktergemäldes kann es uns kaum verletzen, wenn Herr Aldridge, der gleichfalls den rhythmischen Accent der englischen Tragöden theilt, hin und wieder gegen die Formen der Kunst verstößt: es ist die Gewalt individueller, von innerer Eingebung bis zur Excentricität getragenen Begeisterung, welche die Paraden der Regel mit ihrem krummen Türkenschwerte gebieterisch durchhaut. Geistesgewalt ist in der Kunst immer ein Tyrann. Er behält Recht, wo er seine Thaten auf das Feld des Außerordentlichen beschränkt. Was aus den Fugen gerissen ist, darf sich auf den Standpunkt naturalistisch-psychologischer Zeichnung, welchen Herr Aldridge einnimmt, auch außer allen Fugen geberden.

So gewährt uns denn diese hirnversengende Gluth tropischer Leidenschaft, dieser disharmonisch bestialische Aufschrei heftigster Gefühle, dieses Stöhnen und Weinen der gequälten Brust, diese krampfhafte Verzerrung aller Mienen, Fibern und Muskeln, dieser Tigergroll des Schmerzes und der Rache in nie geahnten Tönen nur einen Blick mehr, einen tieferen, in Shakespeare's großartige Intention.

Das künstliche Retardiren in Deklamation und Spiel, der häufige Gebrauch der Kopfstimme und das Wiederholen gewisser abprobirter Effecte, — solche neben den Vorzügen auftauchende Manierirtheiten sind die Resultate des Virtuosenthums, besonders

des reisenden; ein enger Rollenkreis befördert stets das rasche Ueberhandnehmen der rein äußerlichen Technik.

Das Gastspiel des Herrn Haase.

(Im Mai 1853.)

Herr Haase vom Hoftheater zu Carlsruhe trat in den beiden für Gastrollen ausgiebigen Stücken, „der arme Poet" und „Sie ist wahnsinnig" auf, welche man mit Recht „das Armenhaus" und „das Irrenhaus" nennen sollte; ferner als Shylock und als Carlos (Clavigo).

Ein ungewöhnliches, in feinbeseelter Mimik und treffender Maske für die Charakteristik bedeutendes, von scharfer Auffassung und geistvoller Lebensbeobachtung unterstütztes Talent zeichnet den Künstler glänzend genug aus.

Sein Organ, zwar durchaus nicht stark, hochgestimmt und nur geringer Anstrengung trotzend, ist doch mannichfacher Modulationen fähig und paßt für die nicht tragisch gewaltigen Partieen vortrefflich; das Spiel verräth fleißige Studien des wirklichen Lebens und eine seltene Fähigkeit, frappante Gestalten und psychologische Erscheinungen nachzuahmen.

Verbunden mit einem höchst spirituellen Ergreifen realistischer Wahrheit sind dies Eigenschaften, die ihrem Inhaber einen großen Erfolg nahe rücken. Sie traten sowohl in Lorenz Kindlein, dem armen Poeten, als in Harleigh, dem Wahnsinnigen, hervor; und zwar in der ersten Rolle ungetrübter als in der letztern, wenn auch ein spielender, ironischer Ton oft im Kind-

lein nicht für fehlende Gemüthswärme entschädigen konnte. Manierirtheit aber und effektsuchende Forcirung, welche oft bis zur theatralischen Carricatur vorschritt, entstellte die häufig aus so geistvollen Zügen gewobene Leistung seines Harleigh. Wohl mögen bei Herrn Haase eine lebhafte Phantasie und der Eifer, einen frappanten Eindruck hervorzurufen, diesen Hang zur Uebertreibung fördern; doch sie entschuldigen das Betreten eines Abweges nicht. Wer einen Wahnsinnigen spielen will, hat einen von Krankheit Vergifteten darzustellen, aber seine Mittel dazu dürfen nicht krank, nicht vergiftet sein: sie gehören in jeder Aufgabe der Sphäre ewig gesunder Kunst, nie der der Charité an. Es ist die Pflicht jedes Schauspielers, nach realer Wahrheit zu streben, doch muß dies Studium geläutert sein durch eine allgemein ideale Kunstanschauung, die das Unschöne, Widerwärtige als gemeinen Naturalismus aus ihrem geweihten Kreise verbannt.

Um so nachdrücklicher verletzt uns dieser Naturalismus, wenn er sich ein Rüstzeug pointirter Outrirung bildet, und wenn dieser Panzer zu ersetzen sucht, was dem Talente an wahrer, innerer Gestaltungskraft, an schöpferischer Ursprünglichkeit fehlt oder augenblicklich nicht zu Gebote steht. Ueberdies hat der Schauspieler kein Auditorium von jungen Aerzten vor sich, welche einen bewundernden Fachsinn haben für treue und talentvolle Nachahmungen von Krankheitssymptomen: wer solche pathologische Erscheinungen bietet, statt vielmehr eine tief psychologische, maßvolle Darstellung des Wahnsinnes zu geben, und die Delirien durch das Medium der Kunst als ein poetisches Seelengemälde hindurchwirken zu lassen, der handelt ungefähr so, als ob ein Schauspieler in einer Lustspiel-

partie die unglaublichsten Gesichter schneidet. Die Aesthetik wird gegen beide Mühwaltungen sehr undankbar sein.

Die Partie des Shylock übergehe ich gern bei allen gegenwärtigen Darstellern zu deren Besten; niemals sah ich einen Künstler, der in diesem Charakter den Anforderungen Shakespeare's nur einigermaßen genügt hätte.

Im Carlos, den der Künstler mit der Seydelmann'schen langsamen, umschleichenden, mephistophelischen Beredsamkeit spielte, ohne die wünschenswerthe Abmilderung durch eine gewisse blasirt verständige Bonvivantnatur heranzuziehen, bekundete er ein außerordentliches Streben, einfach und edel zu spielen und fein aufzutragen, wobei eine höchst intelligente Kraft seine Rede mit wohlthuender Transparenz durchgeistigte. Treffliche Einzelheiten entschädigen nach Möglichkeit für den fehlenden Eindruck hinreißender Ganzheit.

Wenn Leute Geld haben, komisches Lebensbild mit Gesang von A. Weirauch.

(Am 27. Juni 1853.)

Diese Posse kann wie so manches werthlose hier von mir besprochene Product nur in so fern aus der vergänglichen Tagesgeschichte in das bleibende literarhistorische Interesse hinübergezogen werden, als sie einen typischen modernen Gattungsbegriff vertritt.

Wie die Orientalen bildlich als höchstes Ideal von einer Rosenblüthe der Dichtkunst reden, so kann man auch diese Lustspielposse von Weirauch eine echte duftige Pechblume der drama-

tischen Poesie nennen. Sie ist mit höchst kunstreichem Aufschwung im Sinne des wahrhaften Schusterbubengemüths und Witzes erfunden wie durchgeführt, nur von Berliner Schusterbuben würde sie vollständig gewürdigt und verstanden werden können, und wie ein kleiner wohlgerathner Schusterbube schreitet sie, das kosmopolitische Schurzfell schlagend, witzelnd und nichtsnutzig, erbaulich und doch durch und durch widerwärtig über die Bühne. Ihre gemeinen, praktischen Moraltendenzen machen in so grober Ausführung einen plumpen Eindruck, der durch veraltete Lokalanspielungen und specifische Berliner Späße nur noch aufdringlicher wird. Ganz allein in den zweiten Theatern Berlins können solche Possen, die nach und nach ein großes Gefolge von gleichem Charakter gefunden haben, frischweg genießbar sein; oder sollte uns vielleicht von der Spree der bloße Dienstmädchen- und Fleischerfrauendialekt und der ewige carrikirte Börsenjude interessiren, welcher wie Casperle in allen Berlinischen Stücken bis zum Mißbrauch des Uebermuths umhergestoßen wird?

Ist es nicht würdelos, wenn so zahlreiche kleine und größere Literaten die Bühne als etwas anderes betrachten, als sie auch wirklich für die Posse ist: nämlich nicht als einen idealistischen Spiegel der Welt, in dem man soviel als möglich immer ein ganzes Stück organischen Lebens zur Erscheinung bringen soll, sondern als einen Tummelplatz zufälliger kleiner Impromptüs, wo jeder den Affen seiner Laune ungekämmt und ungewaschen tanzen lassen kann?

Statt uns zu zeigen, wie es wirkt, „Wenn Leute Geld haben", würde es dringender an der Zeit sein, uns auf der Bühne sehen zu lassen, zu welchem Segen es führt, „Wenn Leute Geschmack haben."

Und dies führt zu einem Wunsch an Euch, Ihr Sonntagstheaterbesucher, Ihr Bewohner der mittlern und höhern Räume, die Ihr nicht Muße und Gelegenheit habt, Euch jederzeit in Literatur und Kunst mit gutem Geschmack auszubilden; die Ihr die ganze Woche hindurch vom zwingenden Gang der Geschäfte auf Eurem Reitsessel, hinter Eurem Ladentisch, auf Eurer Arbeitsstube oder sonst wo angefesselt seid, und am Sonntag früh hingeht, ein Theaterbillet zur heitern oder tragischen Abtödtung des Abends zu kaufen, — lauft nicht so ohne Weiteres in jedes Stück; laßt lieber einmal eine jämmerliche Posse, ein possenhaftes Lustspiel oder eine französische überwürzte Schüssel ungenossen an Euch vorbei gehen. Erinnert Euch doch, daß Ihr Menschen seid, und daß es Euch als solchen auch beim Theaterbesuch zukommt, eine Kleinigkeit zu empfinden oder wohl gar zu denken. Liefert Euch nicht einem miserabeln Stück mit so ohnmächtiger Willfährigkeit in die Arme und bedenkt die impertinente Malice, daß des Stückes günstige Wirkung nur auf Eure Urtheilslosigkeit berechnet ist. Denkt an das Bessere, das wir für die Bühne besitzen und der Vergleich wird auch ohne tiefes Verständniß die Nichtsnutzigkeit des Mißlungenen herausstellen. Und noch eins! Schlagt Euch auch nicht sogleich die Hände wund, wenn sich irgend ein Schauspieler verleiten ließ, eine hohle Tirade kräftig herauszudonnern und sich so breit macht, als wenn er Lust spürte, nach beiden Seiten zugleich abzugehen. Der lächelnde Künstler weiß recht gut, daß es Nichts ist, was er giebt, daß es aber Narren sind, die sich ihm dafür ergeben. Wenn dagegen ein Schauspieler mit feiner geistvoller Mäßigung eine schon bekannte, zum Herzen dringende Rede spricht, dann erinnert Euch abermals, daß Ihr Menschen seid, denen es

auch beim Vergnügen zukommt, zu empfinden oder wohl gar zu denken! —

Wie aber ist's in der Zauberposse? oder gar in der Oper? Soll sich der Sonntagsbesucher, soll sich überhaupt der empfängliche Sinn an dieser reizenden Pracht der Dekorationen nicht amüsiren? Nein, amüsire dich nicht darüber, geliebter Mitmensch; erwäge, daß dieses niedrig materielle Vergnügen, daß dieser fortdauernde Genuß den guten Geschmack am gründlichsten herabgezogen hat; denn der wechselnde Coulisseneffect der Posse, der Pomp der großen Oper hat auch in Deutschland das Gemüth der Menge dem Ernsten, Würdigen abspenstig gemacht. Bedenkt, daß man an deutschen Theatern noch die gedankenlose Ostentation übt, für das Geld des Publikums im Auslande Leinwandfetzen schön bemalen zu lassen, um vor ihnen desto bedeutungslosere Gaukeleien treiben zu können: ein gutes Stück bedarf der prätentiösen Coulissenpracht nicht.

Was das Theater thun kann, habt Ihr nicht in der Gewalt, wohl aber was Ihr thun könnt. Eine bessere Wahl im Theaterbesuch wird auch eine bessere Wahl des Repertoirs herbeiführen.

Das Gastspiel des Herrn Carl Grunert.

(Im Jul 1853.)

Raupach verstand es, sowie im bürgerlichen, auch im historischen Schauspiel trefflich, das Gemüth der Zuhörer einzuweichen und hilflos unter Wasser zu setzen. Doch er vermochte niemals, ihm den Glauben an die nothwendige Wahrheit seines

Werkes abzunöthigen, oder es ideal zu erheben durch begeisternde Lichtpunkte, durch natürliche Steigerung der Action, durch die Blüthe und den Flammenschwung jugendseliger Leidenschaft und durch eine allgemeine poetische Versöhnung. Seine Composition behält stets etwas Schematisches, wodurch die klügsten Wendungen, die besten Berechnungen und Gedanken steril gemacht werden und selbst den trügerischen Anschein der Ursprünglichkeit verlieren. Die Raupach'schen Stücke beschäftigen das Publikum wie ein poetisirend und gewandt geschriebenes Geschichtsbuch und ermuntern zum Weiterlesen in den Originalschriften; aber da sie durchaus nicht produktiv anregen, und nicht wie ein echtes Kunstwerk alle Seelenkräfte zugleich in Thätigkeit setzen, so bekommt der Geist eine Antipathie gegen diesen ermüdenden Arbeitsnachweis.

„Cromwell's Ende" gehört zu dieser Gattung. Man findet die Muse dieser vermeintlichen Poesie, wie Albrecht Dürer seine Frau, dann am schätzenswerthesten, wenn man nichts mit ihr zu schaffen hat.

Doch Raupach besaß die Kunst, für die Schauspieler sehr dankbare und ausgiebige Rollen zu schreiben, ausgestattet mit einem Apparat von formeller Charakteristik; und diese Thatsache, verbunden mit der Schöpfung einiger einst brauchbaren Lustspiele, ist der Hauptgrund, weswegen noch heute bisweilen ein Raupach'sches Stück mit seiner historischen Schulmäßigkeit oder mit dem steifen Hohenstaufenhahnentritt über die Breter marschirt.

Herr Grunert hat sich eine vollkommen fertige, in sich selbst abgeschlossene Manier gebildet, die seinem großen Talente für die Charakterauffassung und kraftvolle Pointirung der leidenschaftlichen Momente Rundung und Gewicht verleiht. Ein tief-

rauhes, starkes und umfangreiches Organ, sowie eine sehr begabte Mimik erhöhen dieses Resultat. Der Künstler verschmäht den Dutzend-Pathos einer gewöhnlichen Idealbegeisterung mit geläutertem Geschmack. Dagegen wirkte er im Sinne der realen Natürlichkeit und suchte ein historisches Bild, eine glaubhafte Gestalt von Mark und Blut vorzuführen. Nach dieser Grundidee färbte sich sowohl die der Wirklichkeit entnommene Redeweise als die genrebildliche, für „Cromwell" eigenthümliche Haltung und Geberde. Er gab im Helden vorzüglich den Menschen wieder.

Im Franz Moor kann ich Herrn Grunert's Auffassungsweise des Franz ästhetisch nicht theilen. Die Schauspielkunst hat jedenfalls die Aufgabe, Charaktere, welche vom Dichter als rein theoretische Erfindungen, als Präparate der Abstraktion zu graß und schroff geschildert sind, abzumildern, zu vermenschlichen und dadurch möglicher zu machen. Der Künstler opfert durch dies psychologische Verfahren einige starke Effekte, aber er gewinnt auch wieder den allerstärksten und edelsten, welchen die Kunst besitzt: den Effekt der Wahrheit, den Eindruck der Glaubhaftigkeit.

Dies Moderiren scheint mir bei Franz Moor sehr nothwendig, soll nicht durch das willfährige al fresco Nachmalen der Schiller'schen Phantasiegestalt ein undenkbarer Unmensch entstehen, dessen zu deutliches Kainszeichen ihm die Täuschung seiner Umgebungen verbietet.

Dennoch hat die letztgenannte Intention durch die Zeit und die schauspielerische Ueberlieferung eine historische Gerechtsame empfangen. Und will man innerhalb dieses Gleises einen höllischen Bösewicht hinstellen, so muß man sagen, daß Herr Grunert diese Aufgabe mit derjenigen Vollendung ausgeführt

hat, welche nur ein eminentes Talent mit den reifsten Studien zu erreichen vermag. Die Consequenz dieser sehr im Hautrelief gehaltenen Darstellung macht auch einen starken Farbenauftrag, ein grelles Licht neben einem finstern Schlagschatten nöthig. So erklärt sich denn für dieses unmögliche Scheusal Franz Moor jene abschreckende Verbrechermaske, jene entsetzliche Mimik und jene teuflische Leidenschaft, deren bloßer Athemzug alle seine Opfer wie ein Hauch aus dem Pfuhle der Sünde anwittern muß. Innerhalb dieser Anschauung wird dann Unnatur zur Tugend; überhaupt geht es mit den dramatischen Auffassungen wie mit philosophischen Systemen: der erste Satz bestimmt das letzte Resultat; wer an jenen glaubt, darf über dieses nicht murren, ohne die Logik, die anmaßende Schwiegermutter der Philosophie, gegen sich aufzureizen.

Außerordentlich fein, geistvoll und dem Leben abgelauscht waren die Detailzeichnungen des Herrn Grunert; besonders überraschend und höchst gelungen wirkten die sprechenden Geberden, welche den drastischen Ausdruck mächtiger Affecte in den verschiedensten Seelenzuständen unterstützten.

Herrn Grunert's deklamatorische Sprache gebietet über eine meisterlich wirkungsvoll schattirte Färbung des Vortrags. Und dennoch drängt sich bei diesem Künstler neben seinem hohen und vielseitigen Talente, neben seiner energischen Kraft zu charakterisiren und Glanzpunkten frappanteste Wirkung zu geben, eine gewisse abgeschlossene Methode hervor, die sich in stereotypen Formen festgesetzt hat und zu manchem forcirten Colorit die Hand bietet. Die Leistungen dieses berühmten Schauspielers machen nicht immer den erwärmenden Eindruck eines Künstlers, der noch hin und wieder von der Inspiration

des Augenblicks sowohl gelenkt als gehoben wird und durch dieses Fortschreiten sich ebenso jeden Augenblick erneut und verjüngt, als auch die Zuschauer durch dieses Bestreben zu einer lebhaftern Illusion auffrischt. In Herrn Grunert erscheint ein bis zum letzten Detail Mitsichfertigsein, das sich oft eines technischen Apparates mit approbirt feinem, aber deshalb maschinenmäßigem Takte bedient. Wenn wir eben durch die treffende Wahrheit geistreicher Momente überrascht und entzückt sind, tritt ein formularer Redeton und Accent ein, und es reihen sich episodische Einzelnheiten ohne bündigen psychologischen Zusammenhang aneinander. Diese Erscheinungen lassen nicht immer einen bewältigenden, in sich einigen Effekt aufkommen. Dennoch wird Herrn Grunert in vielen Scenen als Charakterspieler der Sieg von keinem anderen Künstler streitig gemacht werden können.

König Richard II. Nach Schlegel's Uebersetzung bearbeitet von Emil Devrient.

(Am 7. December 1853.)

Unser modernes Publikum ist durch den herrschenden Zeitgeschmack und obendrein auch durch unsere besten Dichter zu sehr an solche Stücke gewöhnt, in welchen die Geschichte höchstens den Hintergrund bietet, während ganz andere Interessen und besonders die Liebe zwischen beiden Geschlechtern den Vordergrund einnehmen. Selbst Goethe und Schiller haben es Jeder nur ein, höchstens zwei Mal versucht, von diesem Princip der Liebes=

malerei abzuweichen. Bei Shakespeare, dem größeren und weiter in das mannichfache Terrain des Menschenlebens eingreifendern Dichter, finden wir auch ein umfangreicheres Repertoir der Sujets. Wir dürfen nur an „Lear,“ „Macbeth,“ „Coriolan“ ꝛc. denken, um die weitere Scala seiner Schöpfungskraft mit Bewunderung anzustaunen. Er ist der einzige Dramatiker der Welt, welcher die poetisch-menschliche Verklärung der Geschichte künstlerisch zur Vollendung gebracht hat und beim heiligen Ernste dieses Strebens jede leichte Aushilfe durch Hereinziehen seitabliegender Nebeninteressen verschmähte, ohne doch dabei je trocken und langweilig zu werden. Dennoch glaubt der Deutsche, es gehöre zum guten Anstand seiner herzigen Empfindungstiefe, daß er sich ein wenig in solchen Dichtungen erkältet fühle, in welchen nicht die schönen, jedem Menschen zur Hand liegenden Gefühle von Jüngling und Jungfrau schwellend auf einander losgehen. Nur unsere eignen Dichter, und vorzüglich Schiller, wäre ihm ein längeres Leben bescheert gewesen, hätten unserm sonst so reichen und empfänglichen Geiste im dramatischen Gebiete dieses Vorurtheil abgewöhnen können. Shakespeare, dem sonst so viel Veredelung unseres Publikums gelungen ist, vermochte dies als ein Fremder nicht.

Zu jenen rein geschichtlichen Stücken des großen Dichters, die den wahrhaften Triumph in der Kunst feiern, einen poetischen Extrakt der Historie, eine Enthüllung psychologischer Vorgänge, ein Gemälde kämpfender Principien zu geben, gehört auch Richard II.

Es ist der erschütternde Sturz des Königthums, der Fall des Purpurs, den Shakespeare in keinem Stücke so wie in diesem zur Darstellung gebracht hat. Allerdings entbehrte diese

dramatische Verklärung der realen Historie die wärmern allseitiger ansprechenden Interessen des reinen, auf seine eigenen Füße gestellten Menschenthums. Der Dichter fühlte dies Exquisite, die Menge Erkältende des Stoffes, das denjenigen Beifall zurückhält, welcher durch die beiden höchsten Lebensnerven aller Dramen hervorgerufen wird: durch die schon erwähnte, in der deutschen Poesie so sehr vertretene Herzensgeschichte, oder durch den Kampf für einen die Menschheit bewegenden und ihren Träger ideal erfüllenden Gedanken.

Den Mangel dieser Zauberkräfte zu übertragen, schuf der Dichter die organisch nicht zum Stück gehörige Bitte der Mutter um ihren Sohn Aumerle und die mit besonderer Liebe ausgeführte Abschiedsscene des Weibes vom Gatten, der Königin von Richard. Dennoch konnte er für sein großes Werk nur die Elite des gebildeten Publikums zu wahrhaftem Antheil gewinnen, weil die sublimen Eigenschaften dieser Poesie: stärkste perspectivische Verkürzung und Zusammenschiebung der historischen Ergebnisse, ein mit Geist ungewöhnlich gepanzerter klarer Dialog der höchsten Reife endlich eine durch den Stoff dictirte kunstgerechte Aufopferung aller breiteren Empfindungsmalerei und phantastischen Arabesken vom Auditorium weit weniger Gefühlsauffassung, als Denkkraft feiner Reflexion verlangen. Die erstere ist die vielverbreitete Tugend, wodurch der große Haufe selig wird und wodurch er sich poetisch adeln läßt; die zweite setzt eine Ausnahmsbegabung und thätige Schulung der Geister voraus, die man in den untersten und sogenannten vornehmsten d. h. reichsten Kreisen des Publikums oft vergeblich sucht. Der begrenzte Erfolg, welchen Richard II. aller Orten in Deutschland finden wird, erklärt sich hieraus zum Theil.

Ich sage zum Theil, denn es hat noch einen andern sehr allgemeinen Grund, wenn wir oft Shakespeare'sche Dichtungen von der Menge wie eine unsere Auffassungen zu kühn anspannende fremde Welt betrachtet sehen. Ihre Anforderungen sind Tausenden heut zu Tage unbequem, ja feindselig geworden. Dies ist die ebenso traurige als natürliche Wirkung des degradirten Geschmacks, welcher seit lange in Deutschland durch zu viel seichte Vorstellungen schwacher Werke und energisches Vernachlässigen der bessern entnervt ist. Wer deswegen auf das Publikum zürnt attakirt die Wirkung statt der Ursache. Diese ist in den Erziehungsanstalten des Geschmacks, den Bühnen selbst zu suchen, und in der poetischen Unzulänglichkeit der gegenwärtigen heimathlichen Dichter, den Einfluß des industriellen Zeitgeistes ungerechnet. So geleitet, wird es begreiflich, daß sich die Theaterbesucher lieber von ihren besten Schauspielern in leichten Conversationsstücken französische Pikanterien oder moderne Journal- oder Tendenzphrasen vorschwatzen lassen, als sich zum Genuß eines unbekannten Shakespeare'schen Stückes durch aufmerksame Lectüre einigermaßen vorzubereiten. Unsere Schauspieler sind in ihrem ernsten geistigen Aufschwung ebenso herabgedrückt, wie das Publikum. Man kann nicht verlangen, daß sie dessen Lauheit erfolgreich in's Schlepptau nehmen.

Besser vermöchte dies der immer in größeren deutschen Städten vorhandene Stamm echter Kunstfreunde und Kenner, die als regelmäßige Theaterbesucher viel Einfluß auf die Geschmacksbildung ausüben könnten, wenn sie ihre Empfindungen laut und kräftig durch Beifall oder Tadel verkündigten. Leider überlassen sie dies aber der sich blos für Seichtheiten und Persönlichkeiten interessirenden Theaterclaque, die sich aller Orten immer mehr

ausbreitet. Allem Tüchtigen, Tiefernsten Feind, sind diese Helfershelfer der Mittelmäßigkeit die feilen gefälligen Lootsen des Unvermögens, welche dasselbe wohl oder übel auf einige Abende in den sicheren Hafen der Duldung bugsiren. In unserer Zeit, wo der anmaßenden und industriösen Ignoranz gegenüber der gebildete Mann sich in Schweigsamkeit zurückzieht, muß ein solches Unwesen zu schlimmen Zielen führen.

Der Bearbeiter Richard's II. hat an der innern Structur dieser Dichtung eigentlich nichts Wesentliches geändert; nur vereinfacht ist das Ganze zu enger geschlossener Handlung und minderer Ortsveränderung. Da Shakespeare wenig Verwandlung der Dekoration hatte, so störte es nicht, die kleinsten Scenen an andere Plätze beliebig zu verlegen; jetzt aber ist bei unserem Coulissenwechsel dieses Variiren lästig und das Streben zur Gesammtheit ein billiges, natürliches. Alle Härten, eckigen Reden und scharfen oft gewagten Ausdrücke sind übrigens stehen geblieben, und es zeigt sich uns aufs beste ein originales, nur gekürztes Bild der großen Dichtung.

Die Mittel, mit denen ein bedeutender Künstler eine dramatische Gestalt zu verwirklichen sucht, werden immer auch die Färbung des Resultates bestimmen.

Bei Herrn Emil Devrient sind Schönheit der Deklamation, Musik des sonoren Organs, idealisches Trachten der Auffassung und edle Wohlerscheinung Haupteigenschaften der künstlerischen Individualität und so mußten sie sich im ganzen Bau seiner Rolle als wesentliche Theile wiederfinden. Im Grunde paßt dieses vorherrschende ästhetische Pathos der Rede ganz vorzüglich zur Persönlichkeit des Richard. Der jugendlich üppige Uebermuth eines rechtmäßigen, aber schwachen Königs war von

vornherein übereinstimmend mit der nachher sinkenden Pracht der äußeren Majestät im Grundton erfaßt und brachte sich trefflich in der Scene zu Wales zum Culminationspunkt.

Wenn nun ein Schauspieler so sehr wie Herr Emil Devrient die Richtung des Idealen in reiner Schönheitsform vermöge seines Naturells innehält, so ist ihm dadurch das Heraustreten aus jenen Schranken nur in geringem Maße möglich. Das real Charakteristische, welches in treuer Lebenscopie immer die Conturen und Farben der Wirklichkeit oft bis zum Genrebildlichen herab verlangen wird, bleibt solchem Künstler dabei ein eben so fremdes Element, wie die höchste Gluth der Leidenschaft, die seine ästhetischen maßvoll gezogenen Grenzlinien zu durchbrechen, und seine Harmonie der allgemeinen poetischen Schönheit und Wahrheit aufzuheben droht.

Herr Quanter, immer in Shakespeare'schen Stücken würdevoll und gewissenhaft in der Charakterauffassung, stand als Gaunt am rechten Platze, vorzüglich in der höchst gelungenen Sterbescene, wo sich die schwierige Rede zu Richard nie in Manierirtheit oder solenn gekniffenen Pathos verlor, sondern bei künstlerisch fleißigem Studium in ihrer Wirkung ergreifend und natürlich war.

Czar und Bürger, Schauspiel von W. Wolfsohn.

(Am 1. Januar 1854.)

Wolfsohn's Bühnendichtung „Czar und Bürger" wendet unsern Blick der früheren Geschichte unseres großen Nachbar-

reiches zu; aus seinen weiten, für uns etwas dunklen, wenig interessanten und chaosartigen Räumen wurde fast nie ein ernster dramatischer Stoff enthoben. Der Verfasser hat es gewagt und es geschah mit richtigem, kritischen Takte, daß er sein Gemälde um Peter den Großen gruppirte. Dem Romanschriftsteller steht es frei, daß er die unbekanntesten historischen Vorfälle, wofern sie eine reiche poetische Ausbeute liefern, zu seinen Compositionen wählt. Die Wesenheit seines retardirenden Erzählens vergönnt ihm Zeit und Raum genug, den Leser mit fremden Personen und Zuständen vertraut zu machen und ihn so für die aus solchen Constellationen entspringenden Resultate hinlänglich zu interessiren. Der Romanschreiber hat einen ungemessenen Tummelplatz für die Kreuz- und Querwanderungen seiner epischen Muse und kann daher ganz ruhig mit der Vermählung eines hoffnungsvollen Paares beginnen, um schon nach den nächsten fünfhundert Seiten den Storch zu erwarten und dann in den fernern Bänden mit den Lebensschicksalen und dem hochbejahrten Greisenalter des weiland Säuglings kurzweg zu schließen.

Beschleicht auch bei der Lectüre den Leser zuweilen ein unwiderstehlicher, sanfter Eduard in Gestalt des Schlafes, — was thut das? Jedenfalls stärkt es den Genießenden und schadet dem Werke, das trotzdem ein recht tüchtiger Roman sein kann, nicht viel.

Das Drama ist dagegen eine wahre Parforcejagd im Gebiete der Poesie. Hier erscheint das Publikum nicht wie beim Romane im bequemen Negligé der Genußstimmung, hier ist es nicht der sehr geduldige Leser, sondern der höchst ungeduldige Zuschauer. Die Muse der Phantasie ist so erregt und gereizt,

daß sie mit sehnlicher Begier nach immer neuer Empfängniß, nach immer fortschreitender Handlung, nach einem immer kühneren Culminiren allinbrünstiger Leidenschaft, materieller Thatkraft und Gedankengewalt verlangt. Wo dieser natürliche Drang nicht befriedigt wird, da schweift die Phantasie des Zuschauers entweder wie eine übermüthige Spaziergängerin in Seitengründe ab, bewegt sich ungeduldig über die Coulissenwelt des Dichters hinaus, oder sie sinkt wie jede geistige Nerventhätigkeit nach einer kurzen aber heftigen Anspannung zur müßigen Lethargie in sich selbst zusammen. Beim Nachhausegehen pflegt sie dann ihr Tagewerk echt dramatisch zu beschließen, indem sie mit dem Verstande einen kleinen Dialog hält, durch welchen sich die despectirlichen Worte „langweilig", „trauriger Abend", ꝛc. als ewiger Refrain dahinziehen.

In Bezug auf diese bedenkliche Perspective ist es für den an Raum und Zeit so beschränkten Dramatiker nicht rathsam, historische Sujets zu wählen, mit denen das Publikum fast gar nicht bekannt ist, — ein Bedenken, bei dem man den wohlklingenden Begriff „allgemeine Bildung" in des Wortes knappster Bedeutung aufzufassen hat. Man darf annehmen, daß sich von den interessanten Persönlichkeiten der russischen Geschichte Peter der Große innerhalb dieser engen Grenzen befindet.

Durch Wolfsohn's Stück zieht sich nicht nur die sittliche Idee, daß Gewalt ohne Recht nicht bestehen kann, als vielmehr auch das Streben, ein historisches Bild von den Conflikten zu entwerfen, in welche das segensreiche Gewaltprincip Peter's gerathen mußte, da er sein Volk durch die demselben fremde europäische Cultur zu erheben trachtete.

Dem Czaren steht als Hauptheld des Ganzen Pravdin,

ein echter biederer Bürgersmann, gegenüber, der an dem besseren Theil der alten Sitten festhält und für eine gesunde heimathliche, nationale Entwickelung des Volkes begeistert ist. Uebergriffe des Fremdenregiments, wahre Vaterlandsliebe und die Beredsamkeit einiger Aufwiegler treiben ihn schon in dem zweiten Act vom loyalen Wege ab, so daß sich fast eine tragische Katastrophe vorzubereiten scheint, um die wir aber bald einer ernsten Besorgniß durch die gutartigere und harmlosere Haltung der nächsten Acte überhoben werden. So löst sich denn auch Alles zu einer friedlichen Zufriedenheit, und der Czar macht begnadigend den edlen Bürger zu einer Stütze seines Princips, für das derselbe durch den Gerechtigkeitssinn und durch die Leutseligkeit der Majestät gewonnen ist.

Der Dichter hat offenbar nach den ersten beiden, dem tragischen Geiste entgegengehenden Acten eine andere Anschauung von der Behandlung seines Stoffes gewonnen, und wenn dies auch die künstlerische Einheit seines Werkes nicht förderte, so erwies sich diese Wendung doch für die Bühne dankbar, denn sie lenkte von einem gedehnt epischen Ton zu einem bewegteren dramatischeren hinüber, und ermöglichte durch diese Lebendigkeit einen praktischen Erfolg. Sehr häufig ist dieser ermunternder und lohnender, als die so häufig auf unserm deutschen Theater erscheinende Unzulänglichkeit einer mittelmäßigen, tragisch-poetischen Wirkung.

Die gewandte, lebensfrische und im höhern Sinne correcte Sprache dieses Schauspiels ist sehr vorzüglich, fein geschliffen und der Charakteristik der einzelnen Personen angepaßt. Diese erhebt sich, besonders in der echt historischen Zeichnung des Peter, zu einem geistreichen plastischen Portrait, das einen realen,

lebensfähigen Kern hat. Nicht minder ist dies bei der ruhigen, edeln, duldenden Gestalt Pravdin's, und in der schmiegsamen, listigen Agitatornatur Janski's zu beachten. Durch solche in neuester Zeit selten gewordene Eigenschaften, verbunden mit derb gesunden, humoristischen Einfällen und kecken Impromptus hebt sich das gemüthliche, genrebildliche Leben, welches neben der frappanten Entrollung des russischen Nationaltypus das Stück von seiner Mitte an bis zum Ende trägt. Der ganze Vorfall gewinnt etwas Leichtes, Anekdotenartiges, das uns über das rigoristische Verlangen nach strengster psychologischer Motivirung hinweghilft.

Als eine erfreulich hervorstechende Erscheinung muß das große Talent Wolfsohn's für einen lebendig natürlichen und dabei durchaus dramatischen Dialog bezeichnet werden. Es ist eine seltene Gabe bei modernen Bühnendichtern, die Personen mit Geist, aber dabei doch so reden zu lassen, daß der Inhalt ihrer Conversation auch zugleich aus dem Inhalt der Handlung hergenommen und kein fremdartig hineingetriebener ist. Leicht ist es dagegen, die Gestalten eines Dramas mit einem blendenden Dialog auszustatten, wenn man sich entschließt, sie wie Bücher reden zu lassen. Doch ist diese herrschende Unsitte nicht ein ebenso alberner Verstoß gegen das Kunstgesetz, als ein gemalter Birnbaum mit Ananas, Kirschen und andern Obstarten verziert, ein Verstoß gegen das Naturgesetz wäre?

Der Sonnenwendhof. Volksschauspiel von Mosenthal.

(Am 18. März 1854.)

Es begreift sich schwer, wie Mosenthal dazu gekommen ist, seinen „Sonnenwendhof“ zu schreiben. Ein gutes Drama hätte dieses Stück in seiner vorliegenden Composition nie werden können; wohl aber wäre es vielleicht, wahrer, psychologischer und poetischer erzählt, eine recht hübsche Dorfnovelle geworden, wenn es dem Dichter dabei nicht unbewußt begegnet wäre, die Auerbach'sche Dorfgeschichtspoesie so eigenthümlich nutznießend auszubeuten. Für Auerbach selbst kann diese naive Aneignung nichts Verstimmendes haben, für den Zuschauer aber wirkt sie peinlich; denn er kommt dabei in den seltsamen Fall, nicht wie gewöhnlich den Eigenthümer, sondern den Entwender zu bedauern. Mosenthal nahm sich nämlich bei seiner Dorfgeschichte nicht den tief innerlichen Kern, nicht die rechte Wesenheit der Sache, sondern nur das, was seiner Tragkraft angemessen war: den äußern Apparat. Dieser hat immer etwas sehr Verführerisches, Täuschendes; wer sich diesen Dialekt, diese Gedankenwendungen, diese naiv-stabilen Gefühlsformen, diese Haltung und Tracht als ein charakteristisches Nationalkostüm anzieht, erscheint allerdings wie ein Dorfgeschichtsbauer, und es fehlt ihm nichts weiter, als daß er in Wahrheit keiner ist. Hat er es doch nicht vermocht, sich auch das Herz und Gemüth jener Leute anzueignen. Wenn sich ein Schriftsteller mit dem bloßen erborgten Schein begnügen will, so ist das eine Oekonomie, für die das Publikum mit Recht wenig Theilnahme hegt. Diese will nun einmal beim Dichter selbstgeschaffne Menschen sehen

und wo es keine findet, hat es dasselbe gute Recht zur Verstimmung, als ob sich ihm eine Gesellschaft von Schornsteinfegern als Neger präsentiren wollte.

Das Handeln und Reden der Mosenthal'schen Figuren hat keinen aus der Wirklichkeit kommenden beseelten Impuls. Um sie nicht zu tief denken und dem Vorwurfe der für Landleute unnatürlichen Civilisation verfallen zu lassen, giebt der Verfasser seinen Personen in der Regel fast gar keine Gedanken; sie bewegen sich nur in hausbacken praktischen oder weichlich sentimentalen Worten. Die dem Landvolke eigene starre, unerbittliche Kraft der Rede wie der Action scheint der Autor kaum vom Hörensagen kennen gelernt zu haben.

Betrachtet man das vorliegende Stück als ein Drama, so fehlt ihm ganz und gar derjenige in großen Zügen entwickelte dramatische Bau, der aus dem Conflikte der Leidenschaften und der Verhältnisse bedeutungsvoll und mit innerlicher Macht hervorgehen muß.

Da nun bei diesem Experimente keine Gestalt auftritt, die mit solcher Wahrheit oder dichterischen Anmuth geschildert ist, daß sie uns wenigstens episodisch zu einem persönlichen Antheil hinreißen könnte, so erscheint das Ganze als ein dreistündiger Zeitverlust. Nicht einmal den Mathias, ein verlorenes Mauvaissujet, vermochte der Dichter menschlich interessant, sondern nur roh und widerwärtig zu schildern: und doch ist dieser Mathias gerade eine Hauptperson, die unziemliche und unkünstlerische Veranlassung, durch welche den Figuren dieses starren lebenden Bildes Motion bereitet wird. Die Art, wie uns der Verfasser zu rühren sucht, hat etwas außerordentlich Forcirtes. Sein Gefühl sieht ungefähr so aus, als ob man

das der Birch=Pfeiffer mit einem kleinen Schnauzbarte versehen hätte.

Ich möchte bei Gelegenheit dieser Darstellung auf eine durch Einfachheit und bescheidenen echt deutschen Fleiß vorzügliche Schauspielerin, Fräulein Berg, hinweisen, welche in einer der weiblichen Rollen dieses Stückes (der Monika) thätig war. Nur wenige Bühnen können eine so tüchtige Künstlerin für das ernstere, ältere Charakterfach aufweisen; eine Künstlerin, die durch Organ, rednerischen Vortrag und Darstellungstalent ungewöhnliche Mittel besitzt und ihre Partieen mit gediegenem, liebevollem Studium, kernig, anspruchslos und wahrheitsgetreu zu bemeistern versteht. Sie entwickelt in ihren Müttern, überhaupt in ihren bürgerlichen Charakteren, häuslichen Familiengestalten und ältern tragischen Rollen so viel ursprüngliches Gemüth, so viel altdeutsche Redlichkeit, Würde und Haltung, daß sie in dieser Hinsicht ein Muster bester Schule und eine Stütze für das edlere Repertoir ist.

Alphéa. Anakreonisches Ballet von Paul Taglioni.

(Am 23. Mai 1854.)

Weil in den meisten Ballets nur von Liebe gehandelt wird, hingegen in diesem Ballet blos von Liebe, so heißt dasselbe ein anakreonisches Ballet, da Anakreon blos von Liebe und besonders nur von bloßer Liebe sang. Dies ist eben so klar, als viele Beweise von Hegel, die nur ihrer schwierigen Abfassung wegen so häufig mißverstanden werden.

Die modernen Balletdichter sind beneidenswerthe Menschen, denn sie befinden sich in einer vollständigen Traumwelt. In ihr herrscht bekanntlich nur Unbefangenheit, tolle Willkür und die triviale Laune des unvernünftigen Zufalls. Man kann sich nichts, man soll sich aber auch nichts erklären; es ist nicht der Mühe werth. Im Traume wirft man von vier Narren drei aus der Stube, und es bleiben doch noch drei übrig, die höchsteigene Person ungerechnet; man zäumt das Pferd beim Schweife und reitet doch vorwärts; trinkt Kaffee mit Senf und er schmeckt unvergleichlich. Gern möchte man sich diese wohlfeile Befreiung von allen Gesetzen der Nothwendigkeit gefallen lassen, wenn nur das nüchterne Erwachen mit seinem leidigen Menschenverstand nicht wäre. Ich wünsche daher den Herren Balletdichtern dieses Genres von Herzen, daß es für sie immer traulich Nacht bleiben möge und daß sie niemals aus den Träumen ihres schönen Blödsinns sich zu ermuntern brauchen. Sie sind in diesem Zustande ohnehin als Bühnenproducenten für sich und die Menschen eine bequeme Person. Ihre Producte entziehen sich aller Kritik. Wie man eben nur ohne weitere Erörterung seufzt: Ich habe wieder einmal recht albern geträumt, so sagt es schon genug: Ich habe wieder einmal ein neues Ballet gesehen. Doch auch dieser Vergleich schon ist eine profane Bemerkung, unpassend für die hohen Offenbarungen einer Traumwelt, welche mit Recht in unserer prosaischen Zeit die Klugen dumm machen und die Dummen anheimeln darf.

Was Wunder, wenn es nach solchen Vorstellungen nicht Jedem leicht wird, zu wissen, ob er blos angeheimelt oder sogar dumm gemacht, oder vielmehr blos dumm gemacht oder sogar angeheimelt und welches von beiden das Schmeichelhaftere ist?

Nehme man daher das Nachfolgende nicht als vorlaute Kritik, sondern nur als eine bescheidene Inhaltsangabe des Alphéaballets, dessen Verfasser, Herr Paul Taglioni, für sich und seine Collegen ohne Schüchternheit alle Lorbeeren beanspruchen darf, die im Berliner Thiergarten wachsen.

Der Vorhang geht auf und wir sehen eine klassische Landschaft, genannt ein Labyrinth. Da dieser Ausdruck einmal gebraucht ist, so führt derselbe unsere Phantasie so sehr nach Aegypten, daß man in den schlummernden Balletnymphen (die Aeltesten und daher Hübschesten liegen bei uns wegen ihrer Anciennetät immer vorn), mit denen der ganze Boden bedeckt ist, eine verschönerte ägyptische Heuschreckenplage zu sehen glaubt. Zephyren und Aurora sind auch da; ja auch Lucifer, aber nicht der schreckliche, sondern derjenige, welchen der Gefühlsgourmand Matthison, wenn er bei reichen Leuten delikat zu Abend gegessen hatte, gewöhnlich „Hesperus" zu nennen pflegte und wegen seines Magendrucks um eine ruhige „ambrosische" Nacht anflehte.

Amor schwebt aus der Luft nieder und Alphéa, eine junge Hirtin, wird von Amoretten auf ihrer Hängematte zur Erde niedergelassen. Amor spielt ein wenig die Theorbe, Alphéa wacht auf und entschuldigt sich wegen ihres Morgennégligés. Amor giebt ihr, ins Pantomimische übersetzt, Schiller's freisinnigen Ausspruch über den besten Morgenanzug der Frauen zu verstehen, sie aber zieht sich in ihre Grotte zurück und macht Toilette, wobei ihre wenigen antiken Fetzen sie der Mühe überheben, sich erst auskleiden zu müssen.

Nach ihrem Wiedererscheinen beginnt zwischen ihr und Amor der bekannte Tanzunterricht, welchen zu vermeiden bis jetzt noch in keinem Ballet möglich gewesen ist, ich weiß nicht

ob wegen des ewig neuen Reizes des Alten, oder wegen des ewig alten Reizes des Neuen. Da erscheint im Hintergrund der Gebüsche ein gewisser Arkas. Dieser ist mit Erlaubniß zu reden, oder wie man sich in Bayern ausdrückt, mit Verachtung zu sagen, ein Faun,

„Ein Räuber blondlockiger Jungfrau'n,
Gefahrvoll der sittigen Unschuld.“ ꝛc.

Nachdem alle Nymphen die gelehrige Alphéa bewundert und sich mit Amor entfernt haben, nähert sich besagter Faun unvermerkt; doch Alphéa erblickt sein Gesicht im Spiegel des Wassers. Sie erschrickt und schüchtern und schamhaft hält sie die Hände vors Gesicht und schaut unschuldsvoll und vorsichtig durch die Finger. Als sie ihn nicht mehr sieht, wird sie beruhigt; der Faun aber, der wie alle Faunen nicht nur das Klettern, sondern noch eine andere bedenkliche Eigenschaft mit dem Affen gemein hat, springt von einem Baum herab und will sie ergreifen; seine Absicht dabei scheint nicht völlig edel zu sein. Sie ringen miteinander und die Schöne entkommt glücklich. Als er aber seine verführerische Sackpfeife hervorzieht und darauf lieblich bläst, scheint dieser Jüngling mit den schwarzen Schwimmhosen die Hirtin doch zu interessiren, denn er bringt, wie im Text steht, sanfte Empfindungen in ihrer Seele hervor. Es muß gegründet sein, denn bald darauf tanzen sie miteinander. Da aber kommt Amor; Arkas will ihn umbringen, doch jener Geflügelte verzieht sich durch die Luft abseiten. Durch einen wunderbaren organischen Ineinandergriff der Handlung wird die ganze Bühne mit Bacchantinnen bedeckt; Faune umringen sie: nachdem die letztern aber Wein bekommen haben, werden sie so=

fort trunken und lassen sich von den listigen Bacchusjungfrauen ohne Umstände in die dichten Gebüsche ziehen.

Da es ein antikes Stück ist, so fällt einem mit Bangen die antike Kunstmethode ein, die Handlung hinter die Scene zu verlegen; doch weit gefehlt! Damit diese Wendung auch in ihrer Folge ganz unschuldsvoll bleibt, wird sofort ein großes weißes Lamm von Amoretten über die Bühne geführt. Kaum hat es Amor in die Grotte zur Alphéa gebracht, als auch schon ein junger Schäfer, Fidelio, das verlorene Lamm sucht; seine Unruhe und Verzweiflung überzeugen uns, daß es ein echter Merino war. Zaubertöne leiten den Hirten zur Grotte. Plötzlich hebt sich der Vorhang dieser Grotte, und er erblickt, von Liebesgöttern umgeben, die schlummernde Alphéa, in ihrem Schooß den keuschen Vermittler ihrer Liebe, das edle Schaf. Es ist ein schöner Effekt, ein sinnreicher Moment, denn der Suchende freut sich über Beides, nicht minder über die Geliebte als über das wiedergefundene Thier. Entzückt von diesem Doppelanblick wagt er nicht zu nahen. Da weckt Amor die Hirtin und nach einer kleinen Weile sagt er Beiden, daß ihre Vermählung bald stattfinden solle.

Noch einmal kommt Arkas und will sich nun an seinem Nebenbuhler rächen. Als es auf Amor's Wink einer Schaar von Liebesgöttern nicht gelingt, den Arkas mit Blumenketten zu fesseln, werfen andere aus der Luft ein großes Schmetterlingsnetz über ihn, wodurch dieser wilde, flatterhafte Jelängejelieberschwärmer eingefangen und beseitigt wird. In einer sehr brillanten Verwandlung vereinigt ein Altar das liebende Paar nach kurzer Bekanntschaft.

Bevor ich schließe, sei einer physikalischen Beobachtung

gedacht. Es ist bekannt, daß die Augen der Thiere, besonders der reißenden, in der Dämmerung oder beim schräg einfallenden Kerzenscheine wie Phosphor strahlen, und zwar hat jede Thiergattung, wie z. B. die der Hunde, der Katzen, ein anderes Licht. Ich gestehe nun, daß ich durch mein Opernglas den in die Grotte geführten Hammel mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtete, da er für mich von den in diesem Ballet Mitwirkenden der einzige unbekannte Künstler war. Eine Offenheit führt die andere herbei, und so muß ich sagen, daß mir an diesem Abend nichts so merkwürdig und schön vorkam, als das wunderbar glänzende Lichtfeuer in jenen beiden großen ausdrucksvollen Hammelaugen. Ich hoffe, daß irgend ein Balletdichter noch dereinstens bei einer seiner zukünftigen Tanzträumereien von dieser Thatsache einen überraschenden Gebrauch machen wird: ein grünliches elfentrunkenes Mondscheinlicht, statt von hundert gedämpften Lampen, von zwei hundert ungedämpften Hammelaugen müßte uns ganz in die Wunder der orientalischen Märchenwelt hinüber gaukeln, und dem Componisten würde es, zumal wenn es ein Zukunftsmusiker wäre, nicht schwer fallen, das etwaige Geblöke in seine Musik zu verweben. Indem man ja dergleichen Tanzpoesien stets nur für unerfahrene Lämmlein und alte Böcklein, also doch schlecht und recht für Schafe dichtet, warum sollte man sie nicht auch mit Schafen dichten? Da der Unternehmer, der es ausführte, unbehindert des guten Erfolgs, getrost sehr stupid sein dürfte, so könnte man dann sagen: für Schafe, mit Schafen und von einem Schafe, — eine wahre Dreifaltigkeit erwünschter Harmonie!

Sie ist wahnsinnig, Schauspiel nach Mellesville;
und:
Die Wiener in Paris, Genrebild von Karl v. Holtey.

(Am 8. Juni 1854.)

Herr Dawison debütirte in der Rolle des Harleigh. Zu bedauern war dabei nur die Wahl eines so trübseligen Stückes, das von den sieben Todsünden der französischen Bühne: abenteuerliche Erfindnng, Unnatürlichkeit der Motive, schlechte Charakteristik, Effektbuhlerei, Erdrosselung des Menschenherzens, Ehebruchhautgout und blasirte Pikanterie des Dialogs, nur die beiden letztern Reagentien verschmäht, sich übrigens aber wie ein fächelnder Vampyr zwei Stunden lang auf unser Mitgefühl niedersetzt und ihm hinterlistig das Blut aussaugt.

Herrn Dawison's Leistung dagegen lief nicht parallel mit dem Eindrucke des Stückes; sie erhob den geistigen Genuß durch ihre fesselnde Wahrheit und Feinheit der Lebensauffassung und durch eine alle verborgenen Nuancen des Wahnsinns umfassende Illusion. Alle Einzelheiten, die der Künstler in dieser Partie giebt, bilden eine Kette psychologischer Entwickelungen, in welcher jedes Glied aus dem gewissenhaftesten Naturstudium hervorgegangen zu sein scheint. Die ruhigsten Scenen gaben den erregten an intensiver Kraft nichts nach. Herr Dawison kommt bei der Schilderung eines solchen Seelenbildes die ihm eigne Detailmalerei seiner beredtsamen Mimik und überzeugenden Geberdensprache zu Hilfe. Nicht minder treffend sind die Abstufungen und die Tonfarben, welche sich in der Sprache kundgeben.

Holtey's Stück: „Die Wiener in Paris" ist zwar ganz veraltet und arm an verbindenden Motiven; doch es enthält eine von den glücklichsten und natürlichsten, immer wiederkehrenden Figuren des französischen Theaters: nämlich die brave, herzliche, singende, lebensfrohe Invaliden- und Sergeantengestalt, welche bis an die Ferse in Point d'honneur getaucht ist und kein Butterbrod verzehrt, ohne die Fahnendevise: pour la gloire de la France! im Gedanken wenigstens auf die gestrichene Seite zu schreiben. Um diese schwungvollen, rührend wackeren Charaktere wahrhafter Vaterlandsliebe und echter Volkskraft haben wir die französischen Dichter zu beneiden.

Es ist leicht, solche poetische Erscheinungen mit einer gewissen immerhin wirksamen Schauspielerroutine hinzustellen. Zu einer höchst seltenen Lösung gelangt diese Aufgabe aber durch Herrn Dawison, der hier eine überaus warmblütige, gesunde, freie Lebensschöpfung, ein Stück kernhafter Wirklichkeit gab. Das französische Naturell des alten Bonjour war auf das Frischeste und Direkteste dem Nationaltypus entnommen. Eine außerordentliche Gewandtheit im französischen Accent unterstützt die liebenswürdige Leistung des Künstlers.

Judith. Tragödie von Friedrich Hebbel.

(Den 9. September 1854.)

Wir wandeln in den Sälen einer Gemäldegallerie und bleiben vor einem Bilde stehen: Diana kehrt mit ihren Dienerinnen von der Jagd zurück. Sie hat das scharlachrothe Gewand

emporgehoben und birgt das erlegte Flügelwild darin; in der Rechten hält sie den Jagdspieß, der sich an die robusten Formen der Schulter lehnt. Drei rosige, üppig glühende Nymphen begleiten sie, von denen die eine einen Hasen am Stabe trägt. Ein alter Satyr hält Melonen und Früchte in einem Ziegenbockfell vor der Göttin, während ein zweiter ihr mit grinsendem, doppelsinnigem Gesicht eine Traube entgegenhält und ein dritter dieß mit so derb scherzenden Worten begleitet, daß Diana darob den keuschen Lunablick angenommen hat und beschämt die Augen zur Erde schlägt. Das Meisterwerk ist von Rubens.

Aber sind das die strengen klassischen Gestalten der alten Griechenmythe? Ist das die Göttin von Ephesus, die unberührte schnellfüßige Gestalt, deren Bild uns die antike Skulptur und Malerei in harmonischem Ebenmaß, in knapper, reizender, graziöser Rundung vor die Augen stellt? Nichts von dem Allen! Niederländische, naturwüchsige, vollsaftige Dirnen sehen wir, mit schönen Köpfen und klugen, schlauen, begehrlichen Augen, aber in keiner Faser antik. In der Ueberfülle dieser Körperformen werden die zarten Linien der klassischen Schönheit begraben: doch ein charakteristisches Element, ein Dämon der Leidenschaft, ein gigantisches Individuum tritt an ihre Stelle, und jeder Muskel, jeder Nerv zuckt auf im Uebermuthe dieses blutheißen, sinnlichen Lebens. Es war die Allegorie des üppigen, flamländischen Volkes, es war das eigne Naturell, das der Meister in großer historischer Bilderschrift auf die Leinwand schrieb. Rubens wurde die Gestalten und Farben seines Landes nicht vor der Seele los; er sah in dem kraftstrotzenden Fischerjüngling von Amsterdam einen Paris und fand in der schönen, aber fleischgeschwellten Bürgerstochter von Harlem zu einer Venus das

Modell. Nicht eine Fornarina, sondern Helene Forman war die Hauspenatin seiner Kunst. —

Die Malerei darf ausnahmsweise so dichten und schaffen; der Maler kann sich einspinnen in das Leben eines Landes, einer Stadt, ja er kann dem eigenwilligen Individuum seines Genius folgen; er darf die Welt durch die farbigen Gläser seines Ichs betrachten, wenn er sich dabei nur Größe und Eigenthümlichkeit bewahrt und den Tagen der Zukunft von dem Geiste seines Zeitalters ein Spiegelbild hinterläßt. Ist es ihm dabei doch sogar erlaubt, die Schönheit zu beleidigen, den feinen Geschmack zu vernachlässigen und die Grazien mit nordischem Ellenbogen von der Seite zu schieben, um an ihren Platz seine Jugendgespielen, die dicke Claudine, die sonnenverbrannte Zigeunerschönheit Cilly und das ewig lachende Lottchen mit dem kurzlockigen Knabenkrauskopf und dem reizenden Stumpfnäschen zu stellen. An die Malerei, überhaupt an die bildende Kunst werden oft selbst dann, wenn sie in ideale Gebiete hinübergreift, nicht so allgemein gültige absolule Ansprüche erhoben, als sie im gleichen Falle die Poesie treffen. Man verzeiht der Malerei unwillkürlich ein genrebildliches Extravagiren, denn sie ist zu sehr an die Wesenheit ihres Volkes und ihres Künstlers gebunden, zu innig an die sinnliche Materie gekettet; man kann es ihrem Meister weniger anrechnen, wenn er das erste Gesicht seiner Kindheit und den Dialekt seiner Mutter nicht ganz vergißt.

Der Dichter darf darin nicht weiter reden wenn er allgemeine Menschheitsthemen auffaßt. Wir nehmen höchstens auf die Zeit Rücksicht, in der er geboren, weniger auf sein Land, am wenigsten auf sein Naturell. Er hat nicht das Recht, uns seine Figuren so rauh, unästhetisch und naturalistisch hinzustellen,

wie der Maler, denn ihm fehlt der Pinsel, der uns versöhnlich stimmt durch die liebenswürdige Vermittelung, welche stets in der gesunden Kraft der sinnlichen Wirklichkeit liegt. Am wenigsten findet ein deutscher Dichter Grund zu diesem brüsken Wirken, da die deutsche Dichtkunst nach so ruhmvollen Vorgängen und großartigen Kunstbahnen auf die Schultern der Weltpoesie getreten ist und sich mit Beibehaltung ihrer Nationalität alle Schönheit aller Zeiten zugeeignet, wenigstens zu künftiger freier Anwendung gangbar gemacht hat.

Die unzweifelhafte Aufgabe der Kunst, durch eine ideale Darstellung des Lebens unsere Seele über die beschränkte Wirklichkeit emporzuziehen und selbst durch den Gegensatz des Verwerflichen zum Reinen und durch den Schmerz der Tragik uns sittlich zu veredeln und poetisch zu erheben, hat in neuester Zeit eine krankhafte Opposition hervorgerufen. Philosophie und Poesie suchten in pessimistischem Verzagen an dem Bestehenden einen neuen Weg in der analytischen Zergliederung des Schlechten, in der Darstellung der Schattenseiten des Lebens und meinten durch diesen feindlichen Contrast zur Lichtseite uns einer neuen schönern Wirklichkeit entgegenzuführen. Aber dieses ungesunde Beginnen mußte fruchtlos sein, denn es verlor den sichern Halt des sittlichen Princips, so sehr auch die Individualität des Dichters selbst im reinen Erfassen desselben fußte. Die in der Retorte solchen Strebens gezeitigten Gestalten mußten der freudigen Begeisterung und warmen Liebe des Schöpfers entbehren und konnten also diese Empfindungen und den Glauben an ihre Wahrheit nicht im Zuhörer erwecken. Endlich gesellte sich dazu die Begierde, durch das Schreckliche und Ungeheuerliche zu fesseln und zu erschüttern: — hierdurch entschwand die

Wahrheit und die Schönheit dem schaffenden Geiste, die Gestalten und Conflikte wurden Reflexionsgebilde und unsrer Sympathie fremd; die phantastisch forcirte Häufung schroffer Charaktere, gebrochner Existenzen, bizarrer Motive und schrecklicher Handlungen stumpft den empfangenden Sinn ab und vermag nicht mehr zu rühren, zu erschüttern, oder schlägt gar in Carricatur über.

Solcher romantisch realistischen Richtung hat sich Friedrich Hebbel ergeben, aber mit einer individuellen genialen Kraft und wahrhaften Originalität, die ihn darin vor Andern weit hervorhob. Er läßt allen hergebrachten Anschauungen der harmonischen Schönheit, wie Dante sagt, höhnend den Daumen durch die Finger ragen. Seine Muse ist ein hochbusiges Weib mit stechend schwarzen, so herausfordernden als gedankenklugen Augen, und heißem, aufgeschwelltem Lippenpaar, um das wechselnd philosophischer Spott und jene Sinnlichkeit zucken, deren Vestagluth sie schon als Jungfrau öfter ohne Reue verrathen, als still und keusch gehütet hat. Ein bacchisches Pantherfell bedeckt nur dürftig ihre üppige Gestalt, doch sie schiert sich nicht darum und sieht ihre Reize selbst nicht ungern. Beständig einen Amorpfeil in Händen spielt sie so lange damit, bis sie blutet, und sie blutet gern. Auch eine Eule der Weisheit trägt sie auf der Schulter und zupft an ihrem gesträubten Gefieder, damit sie ihr althergebrachte Sentenzen zukrächze, die als Anregung für ironische Repliken ausgebeutet werden.

Doch diese Muse trägt auch ein Herz für die Leiden der Menschheit in sich. Nur sucht sie dieselben in Fällen auf, die sich durch ihre Seltsamkeit auszeichnen. Sie sieht den Impuls zur dramatischen Dichtung nicht in rein menschlichen Interessen, in

der Begeisterung eines Helden für allgemein gültige Ideen und sittliche Wahrheiten, nicht im historischen Organismus des Weltganzen, sondern in dem bohrenden polemischen Erfassen socialer Probleme. So tiefsinnig und gewaltig hier oft ihre Intentionen sind, so zersetzt sie dieselben doch durch die Spitzfindigkeiten eines rein pathologischen Experiments und zerstört die versöhnende Harmonie klarer Schönheit durch die erbitterte ewige letzte Frage an die Gerechtigkeit des Schicksals, worauf nach Heine's Worten „ein Narr auf Antwort wartet." Hebbel macht dabei, wie es im Drama nicht anders sein kann, das Publikum zu diesem Narren, eine Rolle, die es niemals übernehmen wird. Es wird sich immer dagegen sträuben, die Personen eines Stückes von der tragischen Schuld frei gesprochen und diese der Gesellschaft, der Weltordnung wie ein Stichma altüberlieferten Unrechtes auf die Schultern gewälzt zu sehen. Daß dabei die geheimen Räthsel im sinnlichen Naturell des ewig Weiblichen, — doch nicht desjenigen, welches uns hinan, sondern hinabzieht, — mit physiologischer Begier anatomisch zergliedert werden, ist noch eine besondere Vorliebe, welche weder zu sittlichen noch ästhetisch reinen Effecten, vielmehr zu einem neuen real poetischen Mysterium des Materialismus, einem wahren Geheimkabinet führt: das Drama verlangt aber nicht die für den Mediciner nothwendige entblößte Nacktheit, sondern eine poetisch idealistische Offenbarung ohne das Gewand der Keuschheit anzutasten.

Hebbel glaubt den Schmerz der niedergeworfenen Unschuld, — denn eine gefallene verneint sie, — mit heftig sarkastischem Hohne und bittern Flüchen zu heilen, die das Leid nur unversöhnlicher und die Wunde brennender machen. Ihre Rede ist natürlich und oft wahr, aber schwunglos, klanglos,

nüchtern, ohne zart poetischen Duft, doch auch ohne Phrase voll individueller, markiger Präcision. Daneben gefällt sie sich in Hypothesen, barocken Unschönheiten und Kraft- und Saftsprüchen. Es ist ihr ein schadenfroher Genuß, der ehrsamen Anstands-Prüderie durch lockere Geberden eine Ohnmacht zuzuziehen, wobei denn auch die wahre Züchtigkeit nicht ohne Schamerröthen wegkommt.

Hebbel hatte Männlichkeit und tiefere Einsicht genug, seine Muse nicht auf den alten, sterbenden Schwan der Tieck'schen Romantik zu schmiegen; es fehlte ihm aber die ideale Schwungkraft, sie auf das Flügelroß der rein menschlichen Poesie zu heben: daher setzte er in trotzigem Uebermuth das lebenskecke verhängnißvolle Weib auf einen wilden, borstigen Eber, der unter dem wüsten aber charakteristischen Naturlaut eines geistvollen Grunzen mit wüthendem Zahn nach jedem Andersdenkenden als einem Hinderniß haut und der ungenirten Reiterin seine ungenirteren, bestialischen Bewegungen mittheilt. So jagte diese Gestalt auf ihrem seltsamen Pegasus in abenteuerlichem Aufzuge und mit excentrischen Ideen und Auffassungen in die dunklen Wälder der Vorzeit zurück, die Höhen des Libanon dahin, über die Trümmer von Babylon immer weiter und weiter, bis sie selbst den großen Jägermeister „Nimrod" „Herodes und Mariamne" und auch Judith und Holofernes erjagt hat.

In unserer modern blasirten, verfeinerten Culturwelt, welche bei ihrer Magenschwäche den abgedrechselten Diät-Begriff der Aesthetik gleich Carlsbader Marsellen im Munde herumdreht, erregten diese unverhüllten Urgestalten gerechte Bedenken, vermischt mit dem übertriebenen Nervenschreck der sanften bleichsüchtigen Regelrechtigkeit, welche ihre Ohnmacht lieber der

Semmelkur literarischer Leerheiten anvertraut, statt ihr den Genuß von einigen geistigen Fleischspeisen zu gönnen, mögen sie immerhin nicht ohne Hautgout und scharfe Ueberwürzung sein. Die pietistische Moral schrie Zeter und hielt sich die Maske der Entrüstung vor die Augen, um ungenirter durch sie sehen zu können. Aber kräftig, kernig, gedankenreich waren doch alle Hebbelschen Gebilde; die poetische Potenz ließ sich nicht verkennen, das mußte selbst der mit allem Grund beleidigte Schönheitssinn echter Kritiker eingestehen, obgleich der Dichter in allen seinen Werken alle seine Unarten mehr oder minder beibehielt.

Das literarische Urtheil sprach sich um so beharrlicher und schärfer dagegen aus, jemehr man sein hochstrebendes Talent achten mußte.

Er wußte es zu sehr, daß er genial war. Wenn er es doch noch in einem höhern Sinne gewesen wäre und lieber weniger gewußt hätte!

Hebbel besitzt eine seltene plastische Kraft im Gruppiren. Er zeichnet mit meisterhafter Consequenz und vermag mit Tiefe psychologische Züge bloszulegen; ohne schwächliche Nachgiebigkeit an das Publikum und den scenischen Effect bildet er seine Personen: wohl aber oft abweichend von Wahrheit und schöner Natur und in ihrem finsteren Colorit, ihrer maßlosen Gestaltung für unser Mitgefühl fremd oder peinigend.

Die phantastische Reflexion dieses Dramatikers erhebt sich losgelöst von der Wirklichkeit des Lebens undder Anmuth der Kunst und es entstehen vielmehr marionettenhafte Menschengebilde des Dichters, die nach ihrer künstlichen Construction sprechen und sich bewegen. Die originale Phantasie, die energische Leidenschaft seiner Productionskraft wendet sich mit Vor-

liebe Dem zu, was dem allgemeinen Gefühle widerspricht und sich in das Disharmonische, Abnorme verliert. Die fortwährend epigrammatisch zugespitzte Form derselben, die barock gehäuften witzigen Pointen und Paradoxen verfehlen bald ihres Eindrucks, da sie sich nicht lebenswahr aus den Empfindungen und Zuständen vermitteln und ihnen die poetische Verwandtschaft mit unserm natürlichen Gefühle fehlt.

Daß sich Hebbel nicht durch Geschmack, Grazie, poetisches Ebenmaß und Harmonie zu einem Schatz für die deutsche Literatur gemacht hat, ist höchst beklagenswerth für ihn und ein Schade für sie, da man sagen muß: kein andrer moderner Dramatiker kann sich mit seiner poetischen Productionskraft messen. Die Bühnen jedoch haben weniger seine ästhetischen, als seine formell den theatralischen Usus störenden Mängel zum Vorwand genommen, sich nachdrücklich für ihn zu verschließen. Das ist schlimmer für die Bühnen, als für Hebbel, der doch beachtet wird. Die Theater gaben dadurch ein Dokument ihrer prüden, pedantisch halsstarrigen Beschränktheit und drängten zugleich ein großes Talent immer mehr zum unfruchtbaren Abgrund der Opposition gegen alles formell Schöne. Viele selbstgefällige Theaterintendanzen sollten bedenken, daß sie ein namenloses, oft lächerliches Nichts in den Annalen der Literatur sind, eine Null, die der Dämon der Negation mit mephistophelischem Behagen den Größen zur Linken geschrieben. Das Theater hat nicht die Aufgabe, Geld zu machen und das Publikum und die Schauspieler zu amüsiren; sein hoher und ernster Beruf dient dem Geiste der Poesie und hat seine dramatischen Gestalten stets zu verkörpern, wo sie begabt und möglich sind. Hebbel's Werke sind fast alle möglich; man mag sie nur geschickt auffassen und kürzen, je nachdem es die

innere Gestaltung erlaubt. Wo es sich um eine bedeutende Kraft handelt, ist es Pflicht der Bühnen, dem Zeitgeiste seine Produktionen versuchsweise zur Schau zu stellen, der einzige Weg zur Klärung gährender Fragen in eklektischer Epoche, die nach dem Ringen zwischen Realismus und Idealismus ein versöhnendes Resultat sucht.

Die Erwartung, daß solche Werke sich nie auf dem Repertoir behaupten, kann von jener Pflicht nicht befreien.

Es seien hier nur noch die beiden Hauptträger der Tragödie „Judith" betrachtet. „Judith" war nach der biblischen Sage ein reines, gottergebenes Heldenweib, welches ihren patriotisch fanatischen Entschluß, ihr Volk zu retten, mit Klugheit und Heroismus ausführte. Diese einfache That genügte nicht zur Tragik. Hebbel bereicherte diesen Charakter und die Entwickelung der Handlung mit verschiedenen Motiven nach modernen Begriffen. Er enthüllt uns mit glänzender Meisterschaft, aber mystisch ungelöstem Geheimniß in der Erzählung von der Hochzeit Judith's den noch ungestillten Drang weiblicher Sinnlichkeit, giebt ihr die sehnsüchtige Begier, einen Mann zu finden, dessen Kraft und Größe ihren Stolz zur Achtung, ihr Herz zur Bewunderung beugt, und verbindet damit den fanatisch gläubigen, kühnen Mordentschluß, den Drang nach einer ungemein hohen Bestimmung. Die Reinheit und Klarheit des Charakters wird indeß hierdurch getrübt. Der tragische Conflikt konnte nur durch das Opfer der jungfräulichen Ehre für die große That erlangt werden, mit der sie nicht blos ihr Volk, sondern zugleich sich selbst rächt. Die hierauf bezügliche Scene ist höchst vollendet an Wahrheit in Zeichnung der Leidenschaft und der Seelenstimmungen, aber in ihrer physiologischen Zergliederung ab-

scheulich für die Darstellung gedacht. Sie bildete den Hauptpunkt des Dramas, aber da sie natürlich von jedem richtigen Gefühl für Sitte in der scenischen Ausführung verworfen werden mußte, so hatte der Dichter eine völlige Umwandlung derselben vorzunehmen. Dadurch entstand ein Bruch mit der ganzen Anlage und Entwickelung der Charaktere, sowie der Handlung, namentlich auch für den Verlauf dieser Scene. Judith bleibt rein, Holofernes macht ihr den Mord bequem, und da er nicht in bestialischer Begierde und Trunkenheit, sondern mit noblem Räsonnement scheidet, so wirkt die That brutal. Der tragische Conflikt fällt weg.

Dem Verlangen Judiths nach einem großen Manne sucht der Dichter wirklich einen Heroen entgegenzustellen, der zugleich ihres Opfers nicht unwürdig sei; aber es ist eine mißliche Aufgabe, einen Helden zu zeichnen, der in Barbarei und Grausamkeit watet, dem Menschenhäupter nur Mohnköpfe sind und der brennende Städte als Spardochte gebraucht. Für diese blutige Urkraft der Größe, die sich in einem Drama nicht wie in einem Epos reell genug zeigen läßt, bleibt auf der Bühne nur ein Mund voll prahlerischer Ungeheuerlichkeiten übrig, deren Renommage leicht in Carrikatur überspringt. Hebbel gab dem Holofernes zu seiner barbarischen Kraft auch einen geistigen, über alles Gemeine phantastisch hinausdrängenden Heroismus. Aber der Mann der rohen That wird mit diesen xenienartigen Schlaggedanken, welche sich als Bastarde neuester Philosophie erweisen, ein wunderbar starker Didaktiker und zu Zeiten ein edler Moralist, der uns stets über sich selbst belehrt, durch seine Scharfschüsse auf den bürgerlichen Verstand überrascht und durch seine ungewöhnlichen Einfälle zu erschrecken sucht.

Sehr vorzüglich sind oft die Aeußerungen des Judenthums in Bethulien charakterisirt. Eigenthümlich, obwohl in der historischen Sitte gegründet, ist die Idee, dem stummen Wahnsinnigen die prophetische Stimme der Pflicht beizulegen; die beharrliche Glaubenskraft, fast nur von dieser Anregung ausgehend, erscheint dadurch zu sehr dem Zufall preisgegeben.

Herr Dawison führte den Holofernes in einer außerordentlichen Weise aus, welche die Aeußerung banaler Kraft mit einem kühnen Gedankenraisonnement verband und der großsprecherischen oder dialektisch geschliffenen Rede stets die äußere Vermittelung des Natürlichen zuführte. Die Rolle gewann das an Lebensmöglichkeit, was ihr eine künstlerische Behandlung irgend geben kann, ohne doch die Klippen eines hohlen Pathos ganz vermeiden zu lassen.

Krisen. Charaktergemälde von Bauernfeld.

(Am 2. December 1854.)

Ohne Gedankenreichthum zu besitzen, ist Bauernfeld Herr über einen feinen interessant verwebten Salondialog voll eleganter und nicht geschmackloser Redewendungen. Seine Figuren haben die Bewegungen der Anmuth, wenn auch einer ganz modernen, die aber doch nur aus einer innern Noblesse hervorgehen kann und davon zurückhält, gewöhnliche Bühneneffekte und burleske Scherze dem rohen Materialismus wohlfeil abzukaufen.

Dieses Lustspiel hat vor den meisten modernen einige bedeu-

tende Vorzüge, die man dem Autor lobend anrechnen muß. Es ist mit sinnigem Fleiß gearbeitet; bestrebt sich oft mit entschiedenem Glück, eine Charakterzeichnung zu geben; enthält zwar spärlichen, aber gewählten tactvollen Witz und Humor; bietet einen leichten, natürlichen Conversationston und sucht uns auf harmlose Art in dem Kreise anständiger Menschen durch anständige Mittel zu unterhalten. Dagegen zeigt das erste Drittel des Stückes eine allerdings durch kleine Motive belebte, aber plauderhafte Breitschweifigkeit, während der Structur der ganzen Comödie echte dramatische Spannung und die durch Intriguen oder entschieden handelnde Charaktere hervorgerufene Erregung des allgemeinen Interesses fehlen.

Daß uns der Verfasser in seinem Product das Leben nach einer eben vor unsern Augen geschlossenen Ehe schildert, ist ein löblicher und wenig verbrauchter Gedanke, der die verschiedenartigsten Beleuchtungen erlaubt. Allerdings aber hätten dann zu diesem Zwecke erst recht gesteigerte und fesselnde Conflicte beginnen müssen! Da es nicht geschieht, ist die Peripeti dieses Stückes eigentlich mit dem Schlusse des zweiten Actes, mit der Hochzeitsscene, vollendet und das nun folgende Nachspiel gewinnt unsere volle Hingabe nicht wieder zurück. Dazu kommt noch ein Uebelstand, welchen Bauernfeld um so mehr hätte vermeiden sollen, als er offenbar die Absicht hegte, aus der herkömmlich frivolen Charakter- und Lebensschilderung der Wiener Lustspielschule herauszutreten. Er hat nämlich der Hauptheldin seines Stückes, „Priska", eine ganz unwahre Gestaltung gegeben, denn ein sittliches einfaches Mädchen wird in dem Augenblicke, wo sie das Unglück und die Hohlheit ihrer ganzen Ehe aus dem Munde ihres eigenen Gemahls erfährt, eher verzweifeln, als ein nichts-

nutziges, berechnendes Intriguenspiel beschließen, das diese Priska später mit einem Hausfreund bis zur koketten Buhlerei hin fortsetzt. Ich meine die Scene, in der sie, ohne den Hintergrund irgend einer moralischen Tendenz, jenem Hausfreunde mit perfidem Raffinement eine förmliche Liebeserklärung ablockt, und zwar nur —, „um auch ihren Roman zu haben.“

Im Ganzen betrachtet gehört dennoch dieses Lustspiel zu den besseren Producten, aber der Erfolg wird noch hinter seinem Werth zurückbleiben. Unser Publikum ist jetzt in der Comödie großentheils an einen starken, grellen Auftrag der Farben gewöhnt, statt mit edlerem Geschmack Feinheit und Discretion zu suchen und mit weniger drastischen Effecten zufrieden zu sein; es ist zu dem Standpunkt herabgestiegen, Charakterzeichnungen zu nennen, was höchstens auf flüchtiges und grobes Amusement berechnete Carricaturen sind. Der burleske Geschmack will immer frappirt werden, wenn ihn auch die Muse der Posse, die sich als Thalia verkleidet hat, so in's Gesicht frappirt, daß ihm die Funken aus den Aeuglein springen.

Diese Verbildung des Sinnes wurde besonders von unsern norddeutschen Dramatikern der Neuzeit durch tendenzielle Schlageffecte und eine gewisse Forcirung des lächerlich Wirkenden im Lustspiel genährt. Sie verfielen zum Theil in eine materielle Intention des Dramatischen, indem sie um die Gunst des rohen Lachens alle Minen springen lassen und ihre Stoffe von außen her mit einem Fonds von Unterhaltung spicken, der zwar oft materiell reich ist, aber keineswegs aus dem Innenleben des Stückes nothwendig und organisch hervorgeht. Sie bringen auch Witz mit in den Dialog, ohne zu bedenken, daß der Dialog Witz mit sich bringen sollte. So wird oft das verschieden Ge-

artete, einander Fremde tyrannisch zusammengepackt, und der Menge, die sich am Vielfarbigen amüsiren will, ein frivoles Zugeständniß gemacht, womit aber der höhere künstlerische Begriff des Dramas zugleich einen Todesstoß empfängt. Daher kommt es, daß wir Lustspiele, die eine zartere Organisation des Komischen, einen feineren, effektloseren Bau der Intrigue und einen Mangel an derbem, in die Sache hineingezogenem Humor haben, oft als matt und unfähig verkannt sehen und es solchen Werken schwer möglich wird, die abgehärteten verwöhnten Nerven zu afficiren.

Bei Herrn Emil Devrient, welcher die Rolle des Baron Hohenberg spielte, ist die distinguirte graziöse Tournüre des Spiels und die feinfühlige Begeistigung des Vortrags im Conversationsstück besonders zu betonen. Wenn es bei gewissen modernen Comödiefiguren der Darstellungskunst erlaubt ist, mit der Rolle selbst keck und sicher zu spielen, ohne dabei Sinn und Personenzeichnung zu beeinträchtigen, so vertritt dieser Schauspieler jene effektvolle Laune und liebenswürdige Leichtigkeit, deren Wirkung unmittelbar und doch stets tactvoll erscheint, mit Virtuosität. Es werden die Reize der französischen und deutschen Darstellungsmanier von ihm zu einem individuellen Kunstgebilde verschmolzen.

Lenz und Söhne, oder: die Comödie der Besserungen von Carl Gutzkow.

(Am 20. Januar 1855.)

Die dramatische Literatur aller gebildeten Nationen zeigt dem nachdenkenden Beobachter, daß im feinen Lustspiel wie in der Tragödie alle bedeutenderen Fragen, alle weiter ausgreifenden sittlichen, poetischen oder socialen Gedankengänge erst nach und nach durch mehrfache Bearbeitung eine vollendete Gestalt gewinnen. Es ist in der schaffenden Poesie ganz wie im Gebiete der Entdeckungen und Erfindungen; überall verkündigt sich gegenüber der Großheit des Stoffes und der von demselben begehrten Anforderungen die Unzulänglichkeit des einzelnen Individuums. Wie ein erster Wanderer durch einen unbekannten Urwald trotz des Compasses nur auf Irrwegen dringt, ein Pfadfinder und Pionier für die nach ihm kommenden Ansiedler; wie ein begabter Geist eine Erfindung wohl machen, aber fast niemals fertig machen kann; ebenso selten ist auch ein Producirender in Kunst und Literatur im Stande, seine eben entdeckten oder erfundenen Zeitgebilde sofort zur künstlerischen Verklärung zu bringen. Jedes neue fremde Sujet liefert sich ihm, da es der materiellen Wirklichkeit des Menschenlebens entstammt, zu Anfang als eine rohe, stoffliche und deshalb widerspenstige Masse aus. Es gehört Zeit dazu, sie von Schlacken und Dämpfen zu reinigen, und der herausgezogene ideale Extrakt, der Sinn aller Kunstwerke, wird oft erst den Enkeln flüssig. Ihnen gelingt es, das edle Metall in die richtige harmonische Form zu gießen.

Dieses stufenweise Emporsteigen der Kunstschöpfungen durch

Präludien, von denen die ersten gewöhnlich in jene Dunkelheit zurücktreten, die im Reiche des Producirens alles Unvollendete unerbittlich begräbt, zeigt das Theater am klarsten. Alle allgemein menschlichen Themen mußten sich so durchgestalten. Schon die Griechen schrieben „Einen Geizigen;" die Römer thaten es mit localen Vortheilen und großem Gelingen, Molière machte ihn fertig für seine Zeit; der unsern fehlt er noch. Die Faustidee hatte ihre frühen Anfänge, bis sie Goethe endlich zur Vollkommenheit gipfelte; die jüngst vergangene Gegenwart hat jedoch schon in namhaften Talenten den Instinct gezeigt, daß auch dieses Sujet bereits in ein neues Gewand gehüllt und mit den Gedankenstrahlen einer weiter entwickelten Philosophie poetisch durchwebt werden müsse, wenngleich diese Versuche mißlangen. Die sich überschwenglich an einen Gegenstand hingebende Jugendleidenschaft und Poesie der Sinnenliebe wurde mehrfach verherrlicht, ehe sie Shakespeare in „Romeo und Julie" zur Culmination brachte; die ihr Geschlecht verläugnende stolze, aber durch Stolz zur Demuth bekehrte weibliche Sprödigkeit war sechs= oder siebenmal behandelt, als sie Moreto in seiner „Donna Diana" der Welt als klar ausgebildetes Product zurückgab. Solche Beispiele ließen sich häufen und weiter ausführen; viele dramatische Grundideen, wie z. B. die des Don Juan, des Auswandrers, des Verschwenders warten noch bis heute vergeblich auf eine letzte Hand.

Am schwierigsten, ja mißlichsten werden immer diejenigen socialen Fragen dramatisch zu behandeln sein, über welche die Acten der Erkenntniß noch gar nicht geschlossen sind. Sie verlangen, daß der Autor nicht nur die Aufgabe eines künstlerischen Baues, sondern auch die eines socialen Räthsels löse und Dichter

und Reformator, das heißt mit anderen Worten, Geist der gestaltenden Harmonie und Agitator der erregenden neuen Satzungen, in einer Person sei.

Aber trotz dieser thatsächlichen Schwierigkeit, kann man doch unsern modernen Bühnendichtern ihre Denkfaulheit nicht verzeihen, innerhalb der sie großentheils als Wiederkäuer des Unwesentlichen und Nebensächlichen ihre gesegnete Mahlzeit halten. Beängstigend klein ist diejenige Zahl ihrer Stücke, welche einen geistig ausstrahlenden, das Menschengemüth und Zeitbewußtsein bewegenden Impuls haben, ja welche sich endlich nach einem selbstständigen Lebensfonds von innen heraus entwickeln und im höhern Sinne des Wortes der Tendenz eines planvollen, seine Zeit sittlich erfassenden Dichters folgen. Am liebsten huldigen die Theaterschriftsteller beim Aufsuchen ihrer Themen dem Zufall, einem edlen Schatzgräber, der immer etwas findet, da er auch mit Regenwürmern sehr einverstanden ist. Was in seinem Inhalt so arm, dumm oder abgedroschen ist, daß man es sich nicht mehr novellistisch zu erzählen getraut, das dramatisirt man nur zu häufig, denn das große Publikum ist gutherzig und nachsichtig, wenn es keine geistreiche Absicht, sondern blos eine triviale Unterhaltung wittert.

Nur einige der neueren Autoren haben von dieser faden, indifferenten Wahl der Stoffe eine erquickende Ausnahme gemacht, und es versucht, eine allgemeine, philosophisch-poetische, den Conflicten des Menschenlebens und dem Strom des Zeitgeistes entnommene Idee dramatisch zu vertiefen und zu verklären.

Scheiterten auch fast ohne Ausnahme auf der Bühne jene ersten Gestaltungen poetisch-ethischer oder socialer Fragen, und kann auch erst der Schutt dieser vorläufigen Probebauten auf dem

treulosen Lagunenboden des Theaters eine stützende Basis bilden, so müssen wir doch den Verfassern solcher Versuche doppelt dankbar sein. Sie sind, wenn auch oft unbewußt, die Märtyrer der Primitivität, die Spürer, welche das Edelwild der Idee aufsuchen, ohne es doch erlegen zu könenen. Der glückliche Jäger kommt erst nach ihnen.

Vielleicht von allen modernen Schriftstellern hat Gutzkow am häufigsten eine neue weittragende Idee gefunden oder zu finden gestrebt. Diese Seite und nicht sowohl die staunenswerthe Fruchtbarkeit seines Geistes hat ihm auch die Beachtung des ganzen deutschen Publikums gesichert, ohne daß sich dasselbe über diesen Grund klar ist. Er hat seiner Zeit unablässig an den Puls gefühlt, und wenn er auch keine Krankheiten curirte, so erwies und nannte er sie doch, und für diesen Dienst könnte nur der Indifferentismus, der nie gestört sein will, keine Dankbarkeit fühlen. Gutzkow hat ein Stück von der segensreich-unglücklichen Columbusnatur in sich; solche ruhelose Geister beobachten und entdecken immer, aber die Freude des Colonisirens wird ihnen nicht zu Theil. Wie oft ist er über den Gedankenocean der Speculation zu fernen neuen Zielen gesegelt! Daß diese Fahrten so selten von einem vollkommen glücklichen Erfolg gekrönt wurden, liegt eben zum Theil in der vorhin erwähnten Primitivität seiner Versuche, zum Theil in der Art von Gutzkow's Fähigkeiten. Diese gehen in ihrem Uebersichts-, Auffassungs-, Erfindungs- und Kritikvermögen bis zu dem Reichthum der Genialität hinauf. Da sich die Natur aber hütet, einem Geiste zuviel zu gewähren, so hat sie Gutzkow die harmonische Ruhe und selbstzufriedene Naivetät versagt, welche eine sichere künstlerische Ausführung fast immer erfordert. Poeten-Künstler

besitzen diese Eigenschaften, denn sie sind begrenzt instinctive Producenten; sie sehen die Dinge organisch und ihre Gebilde folgen einer organischen Entwickelung, einer Filiation gleich dem plastischen Pflanzenwuchse; sie sind personell. Gutzkow gehört zu den unbegrenzten reflectirenden Producenten; er sieht die Dinge chemisch und seine Gestaltungen folgen einem chemischen Gesetz, einer Assimilation und einer Coordination: ihre Wesenheit ist nicht persönlich, sondern zuständlich. Dieser Unterschied erklärt dem Denker dort die Erscheinung vollkommener individueller Charakteristik, voller Idealität in der Realität, gesunder Wahrscheinlichkeit und gemüthswarmer Centralisation des Schaffens; hier bei Gutzkow dagegen das Auftreten einer fraglichen, weil indirect aus den Verhältnissen hervorgehenden Charakteristik, einer scharfen aber kalten Abstraction, einer Unwahrscheinlichkeit der Handlung, die mehr von den Zuständen als von den Menschen gemacht wird und einer Sporadität des Schaffens.

Abgesehen von seinen kritischen Schriften und Romanen, hat Gutzkow öfter als seine Mitstrebenden das Verdienst erworben, dem Theater ideelle, sittliche oder gesellschaftliche Preisfragen des modernen Lebens behandelnde Dramen zuzuführen. „Richard Savage,“ „Werner,“ „Lisli,“ „die Diakonissin“ geben gewichtige Beispiele. Meistens aber hat der Dichter dabei durch halbes Gelingen Tribut zahlen müssen.

Dieser Tribut wird da noch größer, wo der Dramatiker zugleich regenerirend wirken, das heißt Vorurtheile, Gewohnheiten, Modebräuche beim Publikum bekämpfen will und sich außerdem zum Inhalt seines Stückes eine Frage stellt, die noch offen, noch unbeantwortet ist und deren schöpferische Lösung er zur Zeit nicht zu geben vermag.

In solchem Falle befand sich Gutzkow bei „Lenz und Söhne.“ Im Ganzen betrachtet, bleibt das neue Stück ein Gewinn, wenn auch nicht unmittelbar für den Verfasser: das Capital der literarischen Fortentwickelung ist stets ein rein communistisches; es wird nie danach gefragt, ob es gerade für seinen Erzeuger Separatzinsen trägt. So auch hier. Durch „die Comödie der Besserungen“ hat Gutzkow jedenfalls der strebenden Dramatik eine Baustelle erobert, auf welcher einst ein glücklicheres Haus als „Lenz und Söhne“ stehen wird, ein Haus, dessen Gedankenfundament ihm gehört. Er bezahlte es mit den gescheiterten Mühen seines Geistes.

Diese in der ganzen Literatur waltende Unerbittlichkeit zeigt sich auf der Bühne am strengsten. Die Alten dachten sich den Rachen der Unterwelt gewaltig und groß; doch ich glaube, daß er nur eine ganz kleine und gutherzige Oeffnung war gegen Das, was ich den Theaterschlund nenne. Die Bühne ist ein ungeheurer kritischer Urhaifisch, der mit dem unsichtbaren Bauche, worin sich der Magen aller Magen befindet, auf dem stillen Meere der Vergessenheit schwimmt; was wir von ihm sehen und gewöhnlich Prosccnium nennen, ist der geöffnete Hals mit der Reihe Lampen statt der Zähne. Vor diesem Kopfe sitzen wir, und sehen ihm liebreich und aufmerksam zu. So lange wir dies thun, läßt er ein Stück ungefährdet zwischen seinen Kiefern spielen; ändern wir unser Betragen gegen das oft zu empfindliche Thier, so schlingt es die Beute bald hinab, die rothe Zunge, Vorhang genannt, klappt sich nieder und unten liegt Alles im unersättlichen Magen. Nur Schauspieler kommen fast immer wieder unversehrt hervor; er findet sie, wie es scheint, unverdaulich; die Stücke aber behält er bei sich in der dunklen Tiefe. Dorthin wandern auch „Lenz und Söhne.“ Ich will kurz

andeuten, warum, mit Ausnahme der wesentlichsten schon angeführten allgemeinen Gründe.

Der Dichter hat in diesem Lustspiel die falsche, oft manierirte Wohlthätigkeitssucht unsrer Zeit geißeln wollen; da er sie aber an vortrefflichen, wenn auch irregeleiteten Menschen (an Lenz und seinen Töchtern) rügt, so hat er damit die Wohlthätigkeit selbst getroffen, ohne dies zu wollen. Ueberschwengliche Gutmüthigkeit, die sich mit Wahrhaftigkeit, wenn auch mit Selbsttäuschung dem Modetreiben der „innern Mission" ergeben hat, konnte höchstens in taktvoller Weise lächerlich gemacht werden; wohl aber war die Heuchelei bei solchem Beginnen schonungslos bloszustellen. Nach beiden Seiten hin ist die Behandlung nicht entschieden; sie verletzt oder thut zu wenig.

Auch enthält die an sich hochwichtige Lehre, Jeder solle vor Allem sich und sein Haus bessern und Faule und Unedle nicht durch weichliche Unterstützung in ihren Fehlern bestärken, wohl etwas Positives, aber nichts neu Organisirendes, wodurch die offne Wohlthätigkeitsfrage unsrer Zeit irgend gelöst werden könnte. Das Mittel endlich, welches der Verfasser einschlägt, den Vater durch den Sohn zu bessern, ist schon an und für sich ein unglücklicher, aber hier noch in unzarter und nicht klarer Weise durchgeführter Gedanke, denn dieser Sohn (Sigismund) faßt alle seine Pläne extempore und eiligst, als ob sie unreif wären. Hierdurch erhält sein ganzes Verfahren, das nebenbei so unwahrscheinlich und illusorisch ist, als die Gliederung des ganzen Stückes, ebenfalls einen schiefen, barocken Anstrich.

Der Schwiegersohn Solbring, dieser kleine heimliche Sonntagsjäger der lasciven Romantik, ist ganz vorzüglich aus dem Leben gegriffen. Doch ein so verächtlicher Mensch könnte nur

interessiren, wenn er mit Witz gegeißelt und ein in die Handlung eingreifendes Glied wäre. Seine Charakterzeichnung hat denselben Fehler, der sich im undramatischen, durchaus novellistischen Bau des ganzen Stückes zeigt. Dieser ist zu verzwickt, kleinlich und unklar motivirt, eine musivische, wechselvolle Scenerie. Dazu kommt noch die verschränkte Redeweise mit langen Zwischensätzen, — diese leblose, reflectirend kritische Sprache, welche gewöhnlich einzutreten pflegt, wenn der Dichter einen Stoff wählt, der an und für sich schon von einem kritisch zersetzenden Element erfüllt ist.

Ein Mißverstehen der Tendenz des Stückes war die natürliche Folge seiner unglücklichen Behandlung. Wer es frivol nennt, verborgene Frivolitäten der modernen Gesellschaft sehr unverhohlen, aber ohne durchgreifende Rüge zu zeigen, wird dem Autor zürnen; seine Absicht dabei war eine sittliche und er selbst spricht als Dichter nie eine unlautere Tendenz aus. Ebensowenig sucht er die echte Wohlthätigkeit zu kränken, aber die Art, wie er ihre hier gezeigten Schiefheiten dichterisch und ethisch in Angriff nimmt, ist nicht minder schief. Der Reichthum an Personen giebt diesem Stücke, das nur leichter, harmloser, wahrscheinlicher zu sein brauchte, um weniger durch Schärfen zu verstimmen und mehr durch Heiterkeit zu unterhalten, keinen Reichthum an Charakteren. Für viele war kein Platz, für einige kein freier dramatischer Fluß vorhanden.

Torquato Tasso.

(Am 16. Februar 1855.)

Ist auch dieses Drama, ohne Handlung und ohne äußerlich lockendes Material, nur für gebildete Geister geschrieben und nur von den gebildetsten ganz zu verstehen, so sollte doch bei der jetzigen Intelligenz Deutschlands die Menge seiner Verehrer jederzeit eine so große wie in Dresden sein. Es giebt in der ganzen dramatischen Literatur der Welt kein Werk, was sich diesem „Tasso" in seiner ureigenthümlichen, zum höchsten poetischen Seelenadel erhobenen Sphäre an die Seite setzen könnte. Seine Phase geht in ihrer typischen Allgemeinheit sowohl nach der Seite der idealen als praktischen Lebensanschauung in das Unbegrenzte, bis dahin Unbetretene hinaus, und der Dichter hat es nur einmal in seinem Wirken vermocht, das geläuterte, durch und durch gleichmäßig gediegene Gold dieser einfachen Sprache flüssig zu machen. Die Härte und Rauheit des deutschen Idioms verklärte sich unter dem italienischen Himmel zu musikalischem Wohlklange und fließt im melodischen Wellenschlage des befreiten Jerusalems dahin. Aber dieses Idiom hat seinen Charakter, seine Gedankentiefe nicht verloren und klimmt zum Gipfel der Idee, statt auf dem zackigen germanischen Tannenpfade, hier auf den schönen Linien eines sanfter geführten Weges zwischen Myrthen- und Lorbeergebüschen empor. Ueberall der schwebende Gang graziöser Weiblichkeit und die plastisch klare Phantasie des Südens, der sein Leben auf den Tempelsäulen der Antike erbaut hat und dessen Sonnenlicht frei ist vom mystisch blauen Dunste romantischer Fernen. Auf solchem Boden steht

„Tasso", auf solchem Boden träumt er den idealen, italienisch-deutschen Dichtertraum des Goethe-Torquato, der seine seelischen Gebilde der Innenwelt und des heiligen, so zart als groß und kühn aufflammenden Menschenthums durch den Anprall der eisernen, kalten Wirklichkeit in Trümmer stürzen sieht. Um den schwelgerisch jugendlichen Naturdrang, der im Selbstadel der Begeisterung sich Alles erlaubt und über die Norm des Lebens und der überlieferten Sitte hinaus schweift, um diesen zieht die beleidigte Norm des Lebens die Grenze des Bestehenden voll Eifersucht und Mißtrauen enger und enger zusammen. Dieser Bann wird der Tyrann von Tasso's poetischer Leidenschaft, der Kerker seines trunkenen Wahnsinns. Was bleibt dem Gefesselten, dem Ermüdeten Anderes, als sich stolz, aber besiegt an den düstern, schuldlos-schuldigen Grundpfeiler seines Gefängnisses zu lehnen!

Es ist Antonio. Er stellt jene Norm des praktischen, realen, prosaischen Lebens dar, und ist, ohne daß er es in seinem ganzen Umfange will, seiner Natur nach vom Schicksale dazu ersehen, den Kampf der profanen Wirklichkeit gegen die innere Ungebundenheit der idealistischen, verletzbaren Dichterseele zu kämpfen.

Im Herzog Alphons ist das Fürstenthum jener mittelalterlichen Mäcenatenzeit auf die edelste Weise abgespiegelt, denn er steht, mehr Mensch als Herrscher, gleich der durch das Gesetz gezwungenen historischen Gerechtigkeit, zwischen dem überlieferten Realismus und dem schrankenlosen Idealismus, zwischen dem denkenden Staatsmanne und dem empfindenden Dichter maßvoll und nach beiden Seiten conservativ, mitten inne.

Die Sanvitale erscheint als die frohe, sinnlich-geistige Halbnatur jener italienischen Frauenwelt; sie will mit irdischen Begriffen in einer höheren Sphäre zu ihrem und Anderer Vortheil vermitteln und schürt in der phantastischen Seele des Poeten die Flamme, die sie im sinnigen Haupte des Antonio löscht.

Leonore, das Symbol fürstlich menschlicher Grazie und weiblicher Majestät, kommt zwischen beiden Kräften zu Schaden, wie überall das verkörperte Ideal, wo es im Kampfe des Lebens von den leidenschaftlichen Strahlen einer gleichgestimmten Natur erfaßt, mit magischer Gewalt zur schmerzlichen Enthüllung seines Innern getrieben und so, als eine sich selbst anklagende Dulderin, zum unsichtbaren Schaffot der Resignation geführt wird. Das unerbittliche Gesetz der Gesellschaft hat für sein Opfer den Generalpardon keiner anderen Erlösung bereit, als die Begnadigung zur Maskerade des ewigen Schweigens. Die Macht der angestammten Vorurtheile fühlt sich erst wieder gesichert, wenn das aufrührerische Herz unter ihrer Sklavenkette nur noch als zuckender Muskel zum hohlen Glanz ihrer Lebensceremonien den Takt schlägt.

Frau Bayer-Bürck leistete immer in der Rolle dieser Leonore Vorzügliches. Es wirkt die plastische Einfachheit ihrer Darstellungsweise weder monoton, noch wird sie in irgend einer Scene von kleinen Nebenmitteln schauspielerischen Apparats gestört. Ein edeles einheitliches und decentes Colorit beherrscht alle Uebergänge und Stimmungen dieses Seelenbildes. Zeugniß davon gab unter anderm die Abschiedsscene zwischen Leonore und Tasso. Im warmen entfesselten Ausströmen des weiblichen Gefühls und der schönen Qual ihrer Neigung — eine Er-

scheinung, die in dem ganzen Wechselverhältnisse dieser Liebe festgehalten ist, — stellte sich der zurückgedrängte Kampf des Herzens und sein Verlust des höchsten allgemeinen Menschenrechtes mit jener Kraft dar, welche der Katastrophe erst die wahre tragische Wirkung und Tiefe verleiht.

Herr Emil Devrient befindet sich von allen deutschen Schauspielern wohl am meisten im natürlichen Besitz vom geistigen Nerv der Tassorolle. Er spielt diese Partie mit einer ganz besonderen Mäßigung seiner reichen Stimmmittel und erzielt durch diese Gesammtharmonie den Reiz einer phantasietrunkenen, nach innen gekehrten Schwermuth. Indem der Künstler ein Bild gab von dem erhabenen Sänger, der innig und ganz von der Hoheit seines irdischen Berufes erfüllt, seine menschlichen Schwächen durch die Würde des individuellen Genius entschuldigt, breitete er über das Ganze jene höhere Weihe der Poesie, welche der Dichter durchaus für seinen Tasso von der Schauspielkunst verlangt, aber statt dessen oft nur eine schimmernde Declamation empfängt.

Herr Dawison, der gern in das ideale Drama den höheren Conversationston hineinzieht, erfreute im Antonio besonders durch die seltene Bühnenerscheinung einer echt italienischen, seinem Manne logisch anpassenden Gesichts- und Costummaske. Doch blieb die Neigung zu ersichtlich, die kalte, reife Besonnenheit der Vernunft in diesem Welt- und Staatsmann mit dem Ausdruck eines intriguanten Sinnes zu mischen.

Herr Winger ist als Alphons sehr befriedigend. Durch eine ernste Auffassung aller classischen Poesie hat dieser strebsame Künstler, der nach den Geschmacksregeln des Ebenmaßes bildet, über seine mäßigen Mittel eine sehr fruchtbare Herrschaft

erlangt. Seine ausdrucksvolle Rede ist wohl geschult und er weiß sich mit Intelligenz und warmer Herzlichkeit zu ruhigen, biedern und auch historischen Charakterrollen ohne jede Manierirtheit directen, immer den geistigen Gehalt respectirenden Zugang zu verschaffen.

Die wenig ausgiebige Rolle der Sanvitale muß vor Allem von der Darstellerin durch einen frohen, zur Freude des Genusses geneigten, lebensglücklichen Schwung gehoben werden. Dieses schöne italienische Weib ist ebenso beweglich geneigt zum Edelmuth und zum zartesten Austausch der Gefühle, als zur eigenwilligen, verliebt träumerischen Sorge für sich selbst und ihren materiellen Egoismus. Ihre Darstellung verlangt frische breite Züge des Spiels und eine volle Farbe des Redetons. Ihr lebendiges Frauennaturell wurzelt im naiven Boden gesunder Weiblichkeit, welcher das angenehme Hinbringen des Daseins täglich ein neues schönes, aber auch für ihren sinnlichen Mutterwitz ebenso leicht lösbares Räthsel ist.

Ideal und Welt. Schauspiel von Robert Griepenkerl.

(Am 10. Mai 1855.)

Ein junger Mann, von Fersen, repräsentirt in diesem Stücke das „Ideal“, und zwar ein sehr wunderbares „Ideal“, dessen traurige Bekanntschaft wir später machen werden. Er hat sich durch Verdienste, die uns leider unbekannt bleiben, zum Cabinetsrath und zur rechten Hand seines Fürsten emporgeschwungen. Dieser, der häufig bei Fersen's seinen Thee zu

trinken pflegt, ist ein durchaus edler Charakter, ein nachgemachter Carl August von Weimar. Fersen's schöne Frau ist die Tochter des mit ihm regierenden Ministers von Soltau; außerdem hat er seine junge Schwester Marianne bei sich. Beiden sprach er schon oft mit Wärme von einem Jugendfreunde, Major von Marwitz, auf dessen Besuch er hofft. Der Erwartete tritt ein zu Fersen's Freude. Die im vornehmsten Salon zwischen den höchsten Standesgenossen aufgewachsene Marianne kommt ihm mit der offenen Naivetät eines „Schwarzblattl's aus dem Wiener Wald" entgegen und bittet den Major, ihren Bruder, der unglücklich sei, aufzurichten und dies Haus als guter Engel gegen einen gewissen Grafen Dorn zu schirmen, den der Fürst heut Abend hier einführen werde. Obgleich sie weder anzugeben weiß, worin Fersen's Leiden bestehen, noch was Dorn gethan hat, so beschließt der Major doch, zu helfen, und schiebt eine morgen beabsichtigte Spazierreise nach Amerika hinaus. Bald darauf erscheint der Fürst. Es werden bei Besichtigung von classischen Handschriften seichte Worte über dies Thema gewechselt, und auch Dorn, der unwillkommene Gast, läßt nicht lange auf sich warten. Er ist zwar äußerlich eine vornehme und stattliche Erscheinung, auch ein vortrefflicher Musikdilettant; eigentlich aber ein unzweideutiger Abenteurer und sittenloser Roué. Um uns immermehr in undramatischer, aller klaren Exposition ermangelnden Dunkelheit zu erhalten, erbleicht Fersen bei seinem Anblick, während seine Frau erzittert.

Tags darauf beschwört auch diese den Major von Marwitz, ihr Familienglück zu schützen, das nur scheinbar im Glanz stehe. Sie und ihr Gatte hätten den Grafen Dorn in Homburg kennen gelernt, wo sich das Herz der beiden Männer bald gefunden

habe (nämlich, wie wir später hören, am grünen Tische!). Sie sei gegen die Auszeichnungen des „ritterlichen" Dorn nicht unempfindlich geblieben, freilich ohne ihrer Ehre nur ein Jota zu vergeben. Eines Abends sei Dorn ungemeldet bei ihr erschienen, und nachdem sie ihm eine Beethoven'sche Musik vorgespielt, habe sie bei dem rührenden, das Gefühl überwältigenden Adagio Thränen in Dorn's Augen und dessen Lippen auf ihrer Hand gefunden. Sie will klingeln, da tritt ihr Gatte ein. Ohne ein Wort zu sprechen oder sonst etwas Entscheidendes zu thun, schreibt er einen Zettel und überreicht ihn Dorn mit den Worten: „Herr Graf, dies soll ihr Recht sein!" Seit jenem Tage hat sie den Letztern nicht wieder gesehen, Fersen aber wird ab und zu von dem Gespenst der Eifersucht trostlos gemartert, und es gelang ihr nie, ihn ganz zu heilen. Von dem, was auf dem Zettel stand, hat die Frau keine Ahnung, ist aber überzeugt, daß ihren Gatten außer der Eifersucht noch etwas Anderes quält.

Jetzt hätten wir denn eine Art Schlüssel zu dem Geheimniß, welches das Haus Fersen alpdrückt. Leider nur fehlt diesem Schlüssel der Bart. Dennoch bleibt der Major bei seinem Entschluß zu helfen.

Zu einer Jagdpartie des Fürsten, zu der man sich bei Fersen versammelt, ist Dorn auch geladen. Weil ein Schuft nicht gern vereinzelt erscheint, hat er noch einen größern mitgebracht, einen Obrist von Wildungen, einen alten gaunerischen Bankhalter und Croupier, dem er 20,000 Thlr. schuldet. Dabei stellt sich heraus, daß jener Zettel in des Grafen Händen ebenfalls eine Wechselschuld Fersen's von 20,000 Thlr. enthält. Dieser hohle und äußerst gehaltlose Mensch, der sich nicht Manns

genug fühlt, auf directe Weise einen frechen Verführer von seiner Frau abzuwehren — von seiner Frau, die ihn eben so innig liebt, als sie von ihm in seiner phantastischen Faselei wieder geliebt wird —, ich sage, dieser Schmachtemeier von einem Mann, der eigentlich Kunigunde heißt und eingemachte Lilien speist, hat nämlich zu Homburg dem Grafen Dorn für eine zweifelhafte Spielschuld 20,000 Thlr. in einem Wechsel zugestanden. Und das Alles blos, um einen störenden Courmacher vorläufig los zu werden, der sich durch dies noble Präsent und bei so viel Schwäche des Mannes schwerlich abhalten lassen wird, sich dessen Frau gesellschaftlich zu nähern. Fersen zeigt allerdings, daß er das Glück, eine solche Frau zu haben, weder verdient noch behaupten kann. Für ihn paßte nur eine, deren Häßlichkeit kein anderer ertragen mag; bei einer schönen Frau thäte er wohl, sich an ihrem Strumpfband sofort zu erhenken. Ueblerweise führt er diesen einzig für Pagen seiner Art passenden Act der Dramatik nicht aus, sondern begeht neue größere Albernheiten.

Dorn ist gekommen, seinen Wechsel einzulösen und zwar will er, als echter Schubiak nur halb aus frivoler Blasirtheit verliebt, die Eifersucht Fersen's dazu benutzen, diesen zur Zahlung zu zwingen. Außerdem offenbart sich nach und nach, besonders durch einen hin- und herwandelnden Geheimsecretair Fersen's, daß der Letztere gänzlich verschuldet ist, bei einem uns dunkeln Bankerott noch verloren hat; daß er weit über seine Kräfte einen eiteln Luxus unnöthig entwickelt, als Mensch und als Staatsmann das ernste bürgerliche Element des pecuniären Punktes als eine offene Frage schwebend behandelt und endlich sinnlose Actienspeculationen treibt. In diesem faulen Fleck seines Charakters, der

sich eben nur durch Charakterlosigkeit auszeichnet, haben wir denn auch seine ganze sogenannte „Idealität" zu suchen. Denn was uns als Gegensatz dazu von seinen Landesverschönerungen und humanistischen Institutionen vorgeplaudert wird, kann nur Schein und Wind sein: ein thatloser und unpraktischer Sinn ist wohl fähig, die prachtvollsten Luftschlösser zu erbauen; um aber einige gutwillige Narren zu finden, die es ihm glauben, daß er in dem unerbittlich realen Leben des Regierens und Verwaltens auch nur die kleinsten Segnungen verwirklichen kann, dazu hätte sich Fersen müssen um einige Aeonen früher zur Welt bringen lassen.

Da Fersen nicht weiß, wie er den präsentirten Wechsel Dorn's, der Tags darauf abläuft, zahlen soll, eilt er während der Jagdpartie heimlich aufs Land nach seiner Frau Mutter, die dem schmucken Sohn schon öfter bei ähnlichen Gelegenheiten geholfen hat. Seine Abwesenheit wird mit Hilfe eines bestochenen Bedienten von Dorn benutzt, bei der Frau von Fersen Zutritt zu erhalten, die in der Abenddämmerung den Grafen für Major Marwitz hält. Dorn fällt ihr zu Füßen und aus seiner unverständlich feurigen Herausstotterung einiger Worte: „Zu Ihrem Heil, zu Ihrer Rettung" oder ähnlicher Interjectionen der Art geht wenigstens hervor, daß er gleichfalls nicht nur eine weltliche, sondern auch eine ideale Seite hat, indem er nicht vom Manne blos Geld, sondern auch vom Weibe ein wenig Ehebruch wünscht. Jetzt bricht der draußen wartende Kumpan Wildungen wie ein Eber herein und ruft, daß Fersen's Geldcalamität soeben in der Stadt landkundig und draußen auf der Jagd zum Stadtgespräch geworden wäre. Die arme Frau stürzt ohnmächtig nieder.

In diesem drastischen Moment tritt Fersen ins halbdunkle Zimmer, und sein Entsetzen ist nicht klein. In solchem Falle könnte nun ein Mensch von seiner blinden Leidenschaft und Raserei nur auf zweierlei Art logisch handeln: Ist er bewaffnet, stoßt er den Gegner ohne Umschweif nieder; ist er unbewaffnet, hält er ihn fest wie eine glühende Grobschmiedzange, bis Licht gebracht wird. Ganz anders benimmt sich statt dessen dieser wüthende Täubrich. Als rath- und thatloser Schwachmatiker spielt er selbst den Bedienten und holt einen Leuchter; als sich nach seiner Rückkehr die beiden Delinquenten zu seiner Beruhigung aus dem Staube gemacht haben, wendet er sich muthig gegen sein Weib und schüttet über dieselbe voreilig verdammende und sehr bubenhafte Eifersuchtsphrasen aus. Vortrefflich!

Indessen hat ihm seine nachsichtige Mama die 20,000 Thlr. versprochen, jedoch erst zum Mittwoch, statt zu morgen. Seine Desperation ist groß. Als idealer Träumer, der froh ist, seine Frau treu und unbeschädigt wieder zu haben, will er keineswegs den Grafen wegen dessen Angriff auf sein eheliches Heiligthum zur Rechenschaft ziehen, sondern er will sich nur seiner entledigen, — indem er ihn bezahlt! Diese höchst abgeklärte Philosophie ist in der That eine wahre Leichenwäscherin des Temperaments. Ihr Inhaber verdient den Hasenorden und jede Lebensversicherungsgesellschaft wird ihn wegen seiner friedfertigen, patentirten Vorsicht und maßvollen Gallabsonderung, die ihm ein Alter von hundert Jahren sichert, sehr billig bedienen.

Was thut er nun? Weil er seinen gänzlichen Mangel an haltbaren Einfällen selbst am besten kennen muß, sollte man glauben, er offenbarte seine Lage, die so desparat nicht ist, da er ja schon Mittwoch zahlen kann, dem liebenswürdigen

milden Fürsten, oder wenigstens seinem Freunde Major von Marwitz. Mit Nichten. Er hilft sich auf seine eigene trübselige Weise. Der Fürst hat ihm eine Mappe mit einer halben Million zu Staats- und Privatzwecken übergeben und dieser entnimmt er, — „nur bis Mittwoch,“ — die 20,000 Thlr. und sendet seinen Buchhalter damit nach der nächsten Handelsstadt, sie umzusetzen. Bei dieser „Idealität“ hat ihn aber sein Schwiegervater, der Minister Soltau, der ein alter stolzer Schleicher ist und nebenbei die Gehaltlosigkeit des Sohnes recht wohl übersieht, halb und halb belauscht, so wie er auch den durch einen unscheinbaren Zufall herbeigeführten Verdacht hegt, Fersen lasse sich von einem andern Staat bestechen.

Das hierauf Folgende ist werth, unser ganzes Erstaunen rege zu machen. Soltau darf zwar schroff und unfreundlich gegen Fersen sein; ich bitte aber festzuhalten, daß dieser sein einziges Kind zum Weibe hat, und Beide die theuersten Familienbande vereinen. Dennoch faßt er sogleich den unväterlichen Gedanken, daß Fersen ein Schurke ist. Bravo! Doch noch mehr. Soltau prüft nicht einmal den Thatbestand, er versucht gar nicht, wie das ungeheure Unheil vielleicht noch durch Besonnenheit in der Stille abzuwenden ist. Bravissimo! Ja er thut noch mehr. Da er stolz auf die Ahnenwürde seines Hauses ist und seine Tochter liebt, so kann er die Zeit gar nicht erwarten, dieser Tochter und sich selbst die Ehre zu verunreinigen: er eilt also zum Fürsten und denuncirt Fersen. Da capo! Der Fürst läßt die Mappe durch den Schwiegervater-Minister zurückfordern und für Fersen ist die Unglückskatastrophe da. Auch versucht dieser exemplarische Schwiegerpapa durch einige ungeschickt angebrachte aristokratische Tiraden seine Tochter von ihrem Manne loszu-

reißen, was ihm natürlich bei einer braven Frau, die nicht einmal Beweise sieht, um so weniger gelingen kann.'

Marwitz, der sich gleich zu Anfang, wie sich das in einem solchen Stücke von selbst versteht, in Fersen's Schwester Marianne verliebt hat, ist während dem nicht unthätig gewesen. Nach flüchtigster Durchspähung der Sachlage faßt er sofort den Plan, Fersen sein ererbtes Vermögen von 30,000 Thlr. zu geben, das er leider auch erst einwechseln muß, denn wir befinden uns in einer verteufelt kleinen Residenz, wo es keinen Bankier giebt, was jedoch für das Stück dieser Verzögerungen wegen sehr ersprießlich ist. Der Dichter hält den Entschluß des Majors für hochherzig; ich halte ihn für excentrisch und deswegen eben in einer so ernsten Angelegenheit nicht für sittlich gediegen.

Ein Mensch, ob er allein stehe oder nicht, hat gegen sich selbst kein moralisches Recht, sein Alles sogleich hinzuschleudern in ein vielleicht bodenloses Schiff. Wenn er dies ohne nähere Prüfung der Verhältnisse, ohne Kampf thut, so bringt er kein wahrhaftes Opfer, sondern er wirft blos eine Sache weg, deren Werth er eigentlich nicht kennt. Diese Raschheit, die einem Manne, der gediegen wie Marwitz sein soll, sehr übel kleidet, kann gutherzig sein, hochherzig ist sie nie. Es ist heut zu Tage eine beliebte Manier, den materiellsten aber nothwendigsten Boden des Lebens, ich meine das Geld und Gut, das Mein und Dein auf der Bühne en bagatelle zu behandeln; der Eine giebt dem Andern sein Vermögen, da es jenem etwa gerade ausgegangen ist, wie die Cigarren. Wie es weiter geht, weiß der Himmel, denn diese Noblesse wird gewöhnlich von Leuten gehandhabt, die selbst nicht fähig sind, einen Kreuzer zu verdienen.

Als Marwitz von der Reise zurückkehrt und sein Geld um-

gesetzt hat, offenbart ihm Fersen seinen Angriff auf die Mappe. Marwitz schickt ihn außerhalb der Stadt zur Mutter auf neutrales Terrain. Bald erscheint Dorn, der auf Zahlung wartet. Auch Fersens Secretair kehrt heim. Er war, wozu nicht viel gehört, — klüger als sein Herr: er setzte die fürstlichen Staatspapiere nicht um und Marwitz nimmt sie freudig an sich, und beschließt zum Fürsten zu eilen, um Alles zur Ehrenrettung Fersen's und seiner Familie aufzubieten. Der Graf aber läßt ihn nach einem kurzen Wortwechsel durch Wildungen „auf fünf Schritt Barriere“ fordern.

Jetzt geschieht das Unglaublichste. Von des Majors Marwitz Action, die nun erst beginnen soll, hängt das Glück des Hauses Fersen ab. Mit des Majors Leben wäre auch dieses zerschmettert und all seine gebrachten Opfer würden zu Seifenblasen eines Knaben, während der Ruchlose triumphiren dürfte. Zugegeben, daß das Duell eine sehr dankenswerthe Sitte ist, weil durch dieselbe manche unnütze Müssiggänger und Tollköpfe die Welt von ihrer Wenigkeit befreien; zugegeben, daß es einige seltene Fälle giebt, in welchen das Duell eine poetische und moralische Berechtigung männlicher Selbsthilfe hat; zugegeben endlich, daß der Major den vorliegenden Fall irrthümlich für einen solchen hielt und es seiner angemessen fand, sich mit einem frechen und unverschämten Abenteurer zu schießen: so mußte er wenigstens bis zum nächsten Tage Aufschub fordern, ein Recht, das selbst nach dem hohlsten Pointd'honneurcomment vollkommen ehrenhaft ist.

Statt dessen nimmt er das Duell in derselben Stunde an. Hierzu könnten ihn nur zwei Gründe treiben: Unbesonnenheit und diese besitzt seine kalte Ruhe durchaus nicht; oder die

Hoffnung, den Grafen umzubringen und dadurch das Spiel zu gewinnen, — dies wäre eine für ihn beschmuzende Rechnung auf Mord. Marwitz bleibt weiter kein Motiv übrig, den Zweikampf auszuführen, wohl aber dem Dichter; es ist das trübseligste: er will seinem Helden dadurch ein Relief geben! In der That minorenner Einfall, den beschränkten Kreisen gymnasiastenhafter, studentikoser Intelligenz ein so theures Opfer zu bringen! Doch Marwitz hat in diesem Falle mehr Glück als Verstand. Nachdem wir beim Fürsten, der sich über Fersen so alterirt hat, daß er die verhängnißvolle Mappe noch nicht einmal öffnete, schon das unglückliche Weib des Entehrten als Bittende sehen, kommt auch Marwitz. Er hat in des Grafen Körper irgendwo eine Kugel untergebracht, und übernimmt jetzt die schwierige Rolle, durch eine warme und lange Auseinandersetzung, bei welcher er auch die 20,000 Thlr. übergiebt, des Fürsten Verzeihung für Fersen zu erflehen. Da es der Dichter wünscht, so gelingt ihm diese unmögliche Mission und im Fürsten bringt die Gutherzigkeit den klaren Menschenverstand peinlich zum Schweigen. Ja Marwitz überreicht dem Letztern sogar Dorn's Tagebuch, das er dem Verwundeten entwendet haben muß. Hieraus soll der Regent „Alles" ersehen. Kann es nun wohl in dieser Sache, deren Faulheit jeder gesunde Instinct fühlt, noch nützen, wenn auf dem Pergament dieses stilisirten Strudelwitz etwa zu lesen ist: „Gestern mit Hülfe Beethoven's die Hand der schönen Fersen geküßt, göttlich! Ein capitaler Gimpel dieser Gatte. Muß mir noch gelingen, ihn zu prellen, — ein schöner Tag das auf Ehre!" und was dergleichen Ergüsse mehr sind? Jedoch kein Wort weiter von diesen schalen Motivirungen. Fersen tritt ein und bringt uns auf andere Gedanken, indem dieser Ritter

von der traurigen Gestalt jetzt einmal zur Veränderung eine jämmerliche spielt. Er kommt als reuig flehender Sünder, von den Schicksalsschlägen, das heißt von seinen eigenen Angriffen auf sein besseres Selbst, die ohne alle tiefere menschliche und poetische Berechtigungen sind, dotterweich geschlagen. Weil er eine Strafe wünscht, entläßt ihn der Fürst huldvoll und begnadigend. Der Zerknirschte ruft, nun solle ein neues Leben anfangen, und froh, daß man ihm seine Frau nicht entwendet hat, wird er sich wahrscheinlich mit ihr auf eine Südseeinsel zurückziehen, wo es nur schüchterne Fischottern, sanfte Schnabelthiere und Gesellschaftsvögel giebt, aber keine Menschen und bei Leibe kein Geld, denn sonst würde Fersen vorgeblich „aus Liebe zu seiner Frau" einen neuen unreellen Schwindel beginnen. —

Es giebt ein englisches Stück, worin zwei Ritter, die Brüder sind, sich mit zwei Zwillingsschwestern vermählen. Nachdem der Hochzeitsjubel auf der Burg vorüber, schleichen die beiden Männer zu ihren Frauen, irren sich aber in der Dunkelheit in den Closets derselben. Der Friede der Nacht wird vom Tageslicht als eine kriegerische Unthat beleuchtet und die Tragik von Blut und Mord entspringt aus der schuldlosen Verwechselung. Als diese verfehlte Composition aufgeführt wurde, rief aus dem Parterre eine kritische Stentorstimme: „Wenn sie ein Nachtlicht gebrannt hätten, wäre das ganze Unheil unmöglich gewesen!" Eine ähnliche Rolle, wie dies fehlende Nachtlicht spielt in vielen modernen Dramen, Conversationsstücken und Lustspielen das Geld. Obgleich bei den meisten Dichtern die Personen vorherrschend reiche Aristokraten sind, die nichts weiter thun als verdauen, sich neue Kleider anmessen lassen, die Cour schneiden und ein galantes Schlingelleben führen, für das der Mensch erst

beim Baron anfängt, so geht ihnen doch zuweilen das Geld aus, wodurch gerade bei solchem Baron der Mensch am raschesten aufhört. Geldverlegenheit berührt allerdings Jeden peinlich; aber diese Calamität zu einem dramatischen Motiv erheben zu wollen, ist eine traurige literarische Verirrung. Erst dann, wenn durch pekuniäre Fragen eine dramatische Handlung ins Leben gerufen ist, wirkt diese für sich fort und kann ein poetisches Bühnen-Interesse erregen; so lange jedoch die Calamität schwebt, ist sie kein inneres dramatisches Motiv. Man werfe, — und man hat dazu während dreier Acte Zeit, — in „Ideal und Welt" für Herrn Fersen eine Brieftasche mit 20,000 Thlr. auf die Bühne, und der Vorhang muß heruntergelassen werden, weil das Stück nicht mehr weiter spielen kann.

Doch zu Ende mit dieser trostlosen Geschichte. „Vorüber, ihr Schäflein, vorüber, dem Schäfer wird gar zu weh!" — Von Dorn geht Nachricht ein, daß er wieder gesundet. Marianne verlobt sich mit Marwitz und diesen Ehrenmann kennen gelernt zu haben, freut sich der Fürst. An Fersen's Schwiegervater giebt er die Mappe und dieser erfährt nicht, daß daraus die wieder hineingelegte Summe genommen war. Dies ist Fersen's Ehrenrettung und der Dichter läßt ihn damit zufrieden sein. Brummt und summt denn sein Gewissen nicht? Doch: „Wo man singt, da laß Dich ruhig nieder," sagte einst Belzebub, und setzte sich in einen Bienenschwarm. —

Es ging einmal ein lustiger Wanderer auf Reisen und bei der heißen Sonne wurde ihm seine Tasche mit Gepäck sehr lästig. Da holte er einen Handelsmann ein und klagte diesem: Freund, Ihr habt ein ehrliches Gesicht und möchtet doch auch gern Etwas gewinnen. Seht, ich bin durch einen Zufall vom Gelde entblößt,

doch wann wir in die nächste Stadt kommen, bin ich sogleich wieder bei Kasse. Leihet mir daher einen Thaler und damit ich Euch sicher bin, so nehmet hier mein Gepäck als Bürgschaft. Der Gebetene ging darauf ein, und als er die Last keuchend bis unter das Stadtthor geschleppt hatte, gab ihm der Andere den Thaler zurück und nahm das Gepäck wieder. Was habe ich nun gewonnen? Ihr habt die Mühe gewonnen, mein Felleisen getragen zu haben, guter Freund. Der Getäuschte zog trübselig seine Straße fürbaß.

In seinem Falle befindet sich bei diesem Stücke das Publikum, nur mit der Abweichung, daß es seine Auslage, wie sich von selbst versteht, nicht wieder erhält. Es trägt die ganze Mühe, die Eindrücke von „Ideal und Welt" bis zum Ende in sich aufzunehmen, vergeblich, denn es gewinnt dabei weder eine klare sittliche Idee, noch einen poetischen Genuß oder eine tüchtige Charakterzeichnung. Nicht einmal eine stoffliche Unterhaltung, was doch das Allergeringste wäre. Ich habe im Vorhergehenden den Inhalt so genau mitgetheilt, als es mir nach einmaligem Hören möglich war und der Leser wird daraus ersehen, daß dies durch ein unaufhörliches Kommen und Gehen zerrissene Drama keinen künstlerischen Bau und ein unerfreuliches Misère zum Thema hat. Marwitz muß sich mit dem guten Willen, immer etwas thun zu wollen, abfinden, und als er endlich wirkt, fehlt ihm der würdige Gegenstand, daran seine Kraft zu verwenden. Fersen's Weib spielt die qualvoll passive Rolle einer unschuldigen Dulderin. Er selbst ist ein Staatsmann ohne Verstand, ein Freund ohne Herz, ein Othello ohne Thatkraft, ein Hamlet ohne Gedanken. Er soll unserm Antheil, unserm Mitleid empfohlen sein, und thut doch immer lediglich etwas Unvernünftiges oder gar Ehren=

rühriges. Daß er sich von einem kleinen Gesandten, Baron von Meyen nicht noch durch dessen Bestechung mit 20,000 Thlr. beschmutzen läßt, ist nur seine Schuldigkeit, die ich nicht mit erzählt habe, da diese Episode eigentlich nicht zum Stück gehört. Wer es begreift, wie der Verfasser diesen elenden Menschen zum Helden eines Dramas machen konnte, muß es auch natürlich finden, wenn Jemand zu ihm spricht: „meines Sohnes Buckel und krumme Beine nöthigen mich leider, ihn bei der Garde unterzubringen.“ Nirgends in diesem Schauspiel ist eine ruhige Seelenentwickelung, ein erschütternder Monolog. Denn Dorn und Wildungen, dieser junge und alte Studiosus der Schufterei, sind nichts weiter als uninteressante Werkzeuge, welche der Autor benutzte. Der Schwiegervater, Graf von Soltau, spielt so zu sagen, gar keine Rolle. An was soll man nun Antheil nehmen?

Ich weiß nur Eins, was unsern Antheil verdient und empfangen muß: Es ist der von Griepenkerl gemißhandelte Kunstgeschmack. Und es wäre gegen das im Grunde rüstige Talent des Autors eine Geringschätzung, ihm die Fehler eines irrthümlichen Productes nicht offen und rückhaltslos zu enthüllen. Nur Schwächlinge werden dadurch decouragirt, verkriechen sich in die abgelegten Häute der Empfindlichkeit, aus denen resolute Capacitäten voll Unmuth herausgefahren sind. Griepenkerl zählt möglicherweise zu den letztern; sein historisches Trauerspiel „Robespierre“ gehört immerhin den conciseren, wenn auch excentrischen Arbeiten der neueren Literatur an.

Des Dichters geistige Mittel werden ihm vielleicht gestatten, künftig besser als hier den Hauptbedingungen eines Dramas Rechnung zu tragen. Ich habe als allgemeine wünschenswerthe Bedingungen für unsere Zeit dabei besonders im Sinne: eine weit-

tragende allgemein menschliche Grundidee als Thema; eine nicht blos naturwahre, sondern auch kunstwahre und daher logisch offen daliegende Zeichnung der Charaktere; ein immer fortreißendes Pathos, das entweder in dem Gefühls- und Gedankenleben der Individuen selbst liegt, oder sich wie ein geistiger Windstrom, wie eine unsichtbare, elektrische Athmosphäre in der Action des Stückes offenbart, oder endlich sowohl in diesem leidenschaftlichen Gang der dramatischen Verhältnisse, Conflicte und Steigerungen, als in dem Temperament der Personen selbst zu suchen ist. Schließlich erwähne ich noch eine zweifellose Exposition und eine vollkommene Durchsichtigkeit der dramatischen Architektur. Ein Kunstproduct gleiche keinem buschigen Gestrüppe, in dem die Sperlinge zwitschern, sondern einem aus lebensstarkem Keim vor unsern Augen einheitlich und organisch schön und plastisch empor wachsenden Baum, aus dessen Wipfel der Adler der befreiten Idee sich gen Himmel schwingt.

Makbeth. In der Eduard Devrient'schen und Dingelstedt'schen Bearbeitung.

(Am 1. October 1855.)

Lange Zeit wurde in Dresden die Eduard Devrient'sche Makbethbearbeitung nach den Uebersetzungen von Schiller und Voß gegeben und mit der Ouvertüre von Reissiger und der melodramatischen Musik von Reissiger und Rastrelli ausgeschmückt.

Es herrscht diese Inscenirung noch auf mehreren deutschen Bühnen.

Die Mängel dieser Bearbeitung, das Streichen mancher in die Handlung eingreifenden Einzelheiten, die Ueberladung durch Musik, die erkünstelten melodramatischen Effecte lassen das phantastische Element dieses Werkes nicht zur Wirkung kommen und vernichten den Eindruck psychologischer Wahrheit. Es ist der durch solche zu methodische Hinweglassungen herauskommende Gewinn: möglichste Einheit des Ortes, der Zeit und Vermeidung eines zu reichen Scenenwechsels, ein Kleinkrämerprofit. Er macht nur unsern engherzigen modernen Bühnenbegriffen ein Zugeständniß, läßt aber in den Nebenscenen die Frische und stoffliche Herrschergewalt des realen Lebens verloren gehen, welches die sinnliche Phantasie beschäftigt und dem ungeheuren Erguß der geistigen Gedankenpotenz in der Seele des Zuschauers die Wage halten muß. Es wird dabei außerdem vergessen, daß Shakespeare sein Drama durchaus nicht auf unsere neueren halb aristotelischen Grundsätze basirt hat. Wir wollen bei seinen Werken das Theater von Abenteuerlichkeiten, Greuelscenen und unnatürlichen Erscheinungen säubern, wollen aber zugleich die Wirkungen genießen, welche der Dichter mit auf diese romantischen, wilden, dämonischen Elemente gründete. Aus Furcht, materiellere Actionen, Schlachten ꝛc. nicht so von Realität strotzend auf die Bretter bringen zu können, daß sie über den Spott von profanen Strohköpfen erhaben sind, läßt man diese Momente, welche bei Shakespeare stets dramatisch wichtige Entwickelungen repräsentiren, ohne weiteres fort. Dadurch tritt die Handlung hinter die Scene und die matte Erzählung, das shakespeare-feindlichste Wesen, breitet sich an ihrer Stelle auf der Bühne aus, macht die thatkräftigen Helden zu

prahlerischen Declamatoren und muthet der Einbildungskraft der Zuschauer mehr zu, als dies der stärkste Scenenwechsel gethan haben würde.

Indem man hier also beim Shakespeare'schen, ja überhaupt classischen Drama organische Lebensglieder wegläßt, die der Dichter für den poetisch-psychologischen Zusammenhang der Composition nothwendig fand, ist man sehr gewillt, auf der andern Seite von den neueren Errungenschaften der Oper und des Ballets an todter Decoration und Maschinerie anzubringen, soviel nur irgend möglich ist. Goethe's Faust, in denen manche Stellen, und zwar oft die entscheidendsten, von der Musik halb erstickt sind, hat darunter zu leiden, sowie denn auch die Phantasieschwingen des „Sommernachtstraumes" oft mehr von den überreichen Tonwellen gelähmt als getragen werden.

Auch „Macbeth" wird von diesem gutgemeinten Mißverständnisse beeinträchtigt.

Die Erscheinung der Hexen und ihre Einwirkung auf Macbeth ist der großartige geheimnißvoll dämonische Hintergrund dieser Tragödie. In seinem düstern Dunkel, auf dem die Schatten der Versuchung, der Bosheit, der Heuchelei und des Wahnsinns hin und wieder schweben, verlieren sich die ersten und letzten Fäden der Handlung. Und in der Handlung dieser kühnsten und raschesten Tragödie Shakespeare's werden die bedeutendsten Vorgänge in der Menschenseele ohne große Bereitungen und Entschlüsse kürzer denn je kund gegeben, die Thaten mehr durch Thaten als Entschlüsse und die Entschlüsse selbst fast immer nur durch den fieberhaften Drang unheilvoller Consequenzen motivirt. So schreitet der Gang der Handlung unaufhaltsam und unerwartet vorwärts, wie das Abbrennen eines

Feuerwerks, dessen erste Rakete ein böses Zauberspiel, die Flamme der ehrgeizigen Hexenprophezeiung, angezündet hat.

Daher muß auf die Darstellung der Hexenscene ein Hauptgewicht gelegt werden. Nur die ersten Künstlerinnen sollten sich würdig erachten, diese ossianischen, riesigen Nebelgestalten, so gut es ihr Talent vermag, mit schwacher, menschlicher Kraft zu verwirklichen. Ursprünglich liegt es sogar, wenn auch nicht mit ästhetischem, so doch mit desto größerem psychologischen Recht, in der Absicht des Dichters, Banquo's Ermordung vor unseren Augen geschehen zu lassen, um dadurch der Erscheinung seines Geistes eine erhabenere Wirkung zu geben. Diesen Geist aber als sichtbares Gebilde ganz und gar auf der Bühne wegzulassen, wie dies oftmals geschah und selbst in England empfohlen wurde, wäre durchaus gegen den Sinn des Dichters, eine Idee ohne Geist. Shakespeare und Mozart waren die Einzigen, welche die dämonische Gewalt hatten, Geister herauf zu beschwören. Man lasse sie kommen, selbst auf die Gefahr hin, daß dabei mancher breite Mund fadelächelnd noch breiter wird. Solche Menschen würden auch skeptisch lächeln, wenn der liebe Gott an ihnen vorüberginge. Wo Hamlet oder Macbeth solchergestalt vollendet aufgeführt würden, da kann man sich für die großartige Wirkung dieser Scenen verbürgen. Banquo's Geist, auch wenn er wirklich erscheint, bleibt immer nur ein verkörpertes Phantasiebild von Macbeth's Seelenangst. Die Gäste sehen ihn in ihrer Unbefangenheit nicht, auch die stärkere Lady bleibt frei davon; das Publikum aber ist in die geschehenen Thaten eingeweiht, blickt mit erschütterter Phantasie in das Gemüth Macbeth's, und darf also mit ihm und gleichsam durch das Medium von dessen Gewissen das Kommen und Verschwinden

des Gespenstes erblicken. Sehen wir doch auch die Hexen und die Luftgebilde in der Hexengrotte.

Vor Allem aber vernichtet eine reich angebrachte Musik, sei sie so schön sie wolle, und das Melodramatische, die einfache ergreifende Elementarwirkung dieser Scenen, reißt aus der Illusion heraus, statt hineinzuversetzen, und zieht den kleinlichsten Opernspuk herbei. Das Wort allein hat hier Urkraft und Phantasie genug und braucht sich nicht fortwährend auf Melodieen in unsere Seele zu stehlen. Es dringt durch die Gewalt des Begriffs am tiefsten in unsere Brust. Shakespeare wollte es so, daher schrieb er nur beim Hexentanze Musik vor, und außerdem nur Donner, Töne in der Luft, Oboen, nichts weiter. Hier muß mit wenigen Klängen hinter der Scene, mit den einfachsten Mitteln Alles gethan werden, um eine einfach große Wirkung zu erzielen. Durch viele kleine Mittel aber erreicht man im Effekte nur ein buntes Allerlei. Das vorklingende Orchester und der Tactirstock reißen das zarte Dämmergewebe der Phantasie wie ein Spinnennetz entzwei und werfen eine moderne behagliche Concertbeleuchtung in das gigantische Dunkel dieser ahnungsfinstern, alten Nacht.

Besser als diese Eduard Devrient'sche Bearbeitung ist die von Dingelstedt gelungen. Derselbe hat mit lobenswerther Pietät das Original soviel als möglich in seiner ursprünglichen Gestalt belassen und nur einige kleine Scenen abgelöst. Fast immer kann man damit einverstanden sein, sogar mit dem Wegfall der Ermordungsscene von Macduff's Weib und Kindern. Obgleich sich durch dieselbe die Handlungsweise des Macbeth directer offenbart, so würde es doch entsetzlich sein, wenn der Zuschauer noch einen Grausamkeitsact mehr ertragen sollte,

da dieses Werk schon den menschlichen Nerven von heute fast eine zu schwere Folterqual auferlegt. Viel eher wäre zu wünschen, daß Dingelstedt den Scenenwechsel nach der ersten Hexenscene (zu Anfang der Tragödie) beibehalten hätte, denn es thut der unheimlichen Erscheinung Abbruch, den König mit seinem Gefolge auf derselben Stelle zu sehen, wo eben noch die Hexen waren, welche wir uns auf öder, abgelegener Haide denken.

Größer ist in dieser Bearbeitung ein zweiter und dritter Verstoß, mit deren Erwähnung sich freilich dann auch Alles erledigt, was über diese verdienstliche Arbeit Einschränkendes zu sagen bleibt. Es findet sich nämlich in den Hexenscenen hin und wieder die Schiller'sche Uebertragung und Umdichtung zu Grunde gelegt. Hierdurch geht nicht nur die Shakespeare'sche Anschauungsweise, sondern überhaupt die schemenhafte Leichtigkeit jener Erscheinungen verloren, denn es ist keine Frage mehr, daß Schiller jener Hexenvision eine reflectirende, griechisch-christliche Schicksalsidee beigemischt und das Wesen und Treiben der Hexen schwerfällig ausgemalt hat. Ein Irrthum führt den andern herbei, und so hat man denn das zweite Auftreten der Hexen durch Musikbegleitung, Decorationen, bengalische Flammen und Teufelstänze so ausgearbeitet, daß sich vor unseren Augen eine förmliche kleine Wolfsschlucht abspinnt. Diese Geschmacklosigkeit gehört wie so manche der ersterwähnten Bearbeitung dahin, wo Geschmacklosigkeiten Trumpf sind: in die Oper und in das Ballet. Ein gebildeter Geist kann solchen Spuk in einem Shakespeare'schen Werke nicht ohne Bedauern sehen: — wo man die Phantasie der Zuschauer mit äußeren Zuthaten gewaltsam erregen will, hemmt man sie um desto mehr.

Für die Inscenirung ein für allemal noch der Wunsch, Banquo's Geist so zu setzen, daß ihn nicht blos die rechte, sondern auch die linke Seite der Zuschauer sehen kann. Shakespeare bittet selbst darum, denn er läßt Macbeth sagen: „Gleich voll sind beide Seiten. Hier will ich mich in die Mitte setzen."

Es gehört das höchste dramatische Künstlerthum und die gewaltigste Menschenmalerei dazu, in dieser Schicksalstragödie den Sturmschritt des Unheils und der bösen Gewalten, die die Natur umkehren, das Hirn verwirren, ihm Visionen und Gesichte zeigen und den Geist des Verraths zum Wahnsinn treiben, so zur vollendeten Darstellung zu führen, daß dadurch Wahrheit und ein erschütternder Glaube an das Gesammtbild geschaffen werden. Wo dies nicht geschehen kann, wird die Seele des Zuschauers nicht in die magischen Fesseln der Illusion geschlagen und erkaltet zwischen Zweifel und Verwunderung.

Die Rolle des Macbeth zählt zu den schwierigsten Aufgaben der Schauspielkunst, ja sie wurde sogar von vielen Künstlern, so wie der Faust, für unlösbar gehalten. Diese Ansicht ist dahin zu berichtigen, daß mehr oder minder die gewaltigsten Shakespeare'schen Gestalten so erhaben sind, daß die Schauspielkunst nur annäherungsweise ihren Forderungen genügen kann und die einzelnen Künstler immer soweit hinter dem Original zurückbleiben, wie etwa unsere Poeten hinter Shakespeare. Hier möchten selbst Garrick und Ludwig Devrient mit einzurechnen sein, und die jetztlebenden Schauspieler unbedingt alle.

Iphigenia auf Tauris.

(Am 3. März 1856.)

Beim Lesen dieser einzigen Dichtung tritt uns stets das barbarische Element, der blutige, grauenvolle Menschenopferdienst der dea taurica entgegen, und wir wünschen uns mit Iphigenia, der Griechin, von diesen finster entweihten Ufern zum schönen freien Lande ihrer Väter, zur menschlicheren Religionsverehrung des aufgeklärten Hellas hin. Bei der Darstellung ließ man bisher gewöhnlich die figürliche Verdeutlichung jener verschiedenen Völkeranschauungen fehlen, und ein Mitleid gegen den verlassenen Thoas kämpfte zu lebhaft mit der Parteinahme für die Tochter Agamemnons. Doch nur eine immer gegenwärtige Erinnerung an den grausenvollen Dienst der Artemis kann uns bei der Darstellung zu einem richtigen Gleichmaß des Gefühls bringen. Die Durchführung dieser Idee, welche vortheilhaft für das Verständniß des ganzen Stückes wirkt, ist Gutzkow's Verdienst: während nach seiner Inscenirung der Tempel mehr als sonst den Hintergrund einnimmt, versinnlichen vorn an den Bäumen aufgehängte barbarische Waffen und finstere Opfergeräthe das wilde, rauhe Element der im Vergleich zu der höheren, freieren Gesittung der gefangenen Fremdlinge noch rohen Landesbewohner.

Die Alten haben bei der Repräsentation ihrer Dramen die Wirkungen der Poesie, der bildenden Kunst, der Musik und oft auch des Tanzes vereinigt. Es war ein Götterfest, ein Triumphwerk aller Musen. Goethe hat die beiden letztgenannten, Musik und Tanz weggelassen, aber die beiden andern vertritt er desto

vollkommener. Wir müssen wohl gegen uns Neuere bei der theatralischen Darstellung der antiken Welt milde sein; sie ist uns im Wesentlichsten entfremdet, es schwindet die Zahl der Verehrer für Tantalus Geschlecht, und wie uns auch die Goethe'sche Heldin durch die Einwirkung des Christenthums näher gerückt ist, so daß uns hier Menschen statt Griechen ansprechen: unser Publikum hat doch wenig Zugang zu dieser Anschauungssphäre, und der Schauspieler bewegt sich schwer in den antiken Formen. Zu Goethe's Zeit, wo sich der Begriff des Klassischen an die Muster der Antike anlehnte und auch die weiteren intelligenzlosen Kreise des Publikums in der Denk- und Gefühlsweise der Alten künstlich heimisch gemacht waren, so daß sich die mythologischen Vorstellungen wie ein Redespielzeug in aller Munde befanden, hatten Auditorium und darstellende Künstler mehr Sinn für dergleichen antikisirende Dichtungen. Die Wendung unseres modernen literarischen Interesses zu näher liegenden vaterländischen Stoffen ist zwar ein nationaler Fortschritt; doch dürfen wir uns nicht verhehlen, daß diese zu heftig entgegengesetzte neuere Richtung nach idealistischer Seite hin auch einen Rückschritt einschließt. Wir haben durch das Vernachlässigen des antiken Mythus unserer Poesie zur Beantwortung ewiger, allgemein menschlicher Fragen das typische Beispiel entzogen, welches eben so ewig und allgemein auf dem Piedestal jenes historisch-poetischen Mythus der ganzen Culturwelt vor Augen stand. Es ist unserer modernen Poesie bis jetzt noch nicht gelungen, die vollendet durchgebildeten symbolischen und allegorischen Begriffe der griechischen Dicht- und Denkkunst in zeitgemäßer Form zu ersetzen.

Es verlangt eine hohe Kunst, bei den einfachen Farben,

welche Goethe der „Iphigenia" gab, und bei ihrer breiten, getragenen Diction diese Gestalt nicht in die Monotonie allgemeiner Charakteristik versinken zu lassen. Frau Bayer-Bürck individualisirte sie zu einer in sich ganzen, glaubwürdigen Persönlichkeit, in welcher das Idealistische, ahnend Erhobene ihrer Sprechweise aus dem innern Denken und Fühlen natürlich hervorgeht. Die Wärme des Tones und die Simplicität des Spieles unterstützen diese poetische Intention. Der Parzengesang am Altare erinnerte in seinem schönen Effekt ruhevoller und in tiefster Seele hinschmelzender Empfindung an die Darstellung der Antigone, der hervorragendsten Jugendleistung der genannten Künstlerin.

Eine Partie, welche wie Orest, der schönen pathetischen Redekunst, der äußeren Wohlerscheinung und des edlen Stils so sehr bedarf, liegt ihrer wesentlichen Natur nach innerhalb der individuellen Künstlergrenzen des Herrn Emil Devrient, die das realistische Charakterelement ausscheiden. Die Qual des bereuenden und sich doch gegen das mütterliche Verbrechen ethisch so leidenschaftlich erhebenden Herzens und die Vision der Ahnen gehörten zu den ausdrucksvollsten Scenen.

Durch eine mit dem Geiste des antiken Denkens vollkommen vertraute Deklamation und durch Kernhaftigkeit des Spiels zeichnet sich der Arkas des Herrn Quanter in unserer von Unnatur überladenen und von Episoden zerrissenen modernen Schauspielkunst als eine seltene stilvolle Erscheinung aus.

Das Gastspiel des Herrn Ascher.

(Im April 1856.)

Herr Ascher, der unter andern in „Er weiß nicht was er will“, „Nach Sonnenuntergang“, „Die Hochzeitreise“ und „Ein Lustspiel“ auftrat, ist ein sehr verwendbarer Schauspieler, der bei einer glatten, technisch routinirten Durchbildung und Abrundung seiner Fähigkeiten sich vermöge des Charakters derselben am meisten zu kleinen Lustspielpartieen eignet, die entweder in einer pikanten Lebendigkeit und individuellen Originalität des Naturells oder in einer gemüthlich komischen Drollerie ihre bestimmende Eigenthümlichkeit haben. Der fleißige Künstler behält in diesem dankbaren und von den Bühnen viel begehrten Genre ein großes Feld, wenn es auch diejenigen Aufgaben ausschließt, welche im Gebiete des höheren und poetischen Lustspiels liegen und im Bunde mit einer edleren Auffassung und sonoren Klangfärbung der Sprache eine elegante, feine und graziöse Haltung des Geistes und Körpers für sich in Anspruch nehmen. Innerhalb jener leichten und derb markirten Sphäre, die sich oft mit ausgelassener Heiterkeit an den Schwank und an die Posse anlehnt oder ganz zu dieser hinüber führt, in den chargirt komischen Rollen des Situationslustspiels und kecken Gelegenheitscherzes entwickelt Herr Ascher eine scharfe Beobachtung und frappante Wiedergabe des gewöhnlichen Lebens. Es fehlt ihm nicht an Gewandtheit in der Bespiegelung lächerlicher menschlicher Schwächen bei der Charakteristik des Tageselements. Er versteht sehr geschickt durch ein leichtes Fallenlassen der Rede effektvoll zu schattiren und dabei das

natürliche Zeitmaaß der Conversation festzuhalten und eine detaillirte Durcharbeitung seiner Partieen sichert ihm ein rasches, schlagfertig pointirtes Spiel. So liefert dieser Schauspieler den erfreulichen Beweis, daß sich auch ohne den Vorsprung eines besonderen Talentes durch eiserne intelligente Strebsamkeit in der Schauspielkunst ein günstiges Resultat erringen läßt. Gerade solche Kräfte bringen jeder Bühne einen ganz reellen Nutzen; denn indem sie ihren Platz wirkungsvoll ausfüllen, ohne sich dabei mit der von Eigenliebe trunkenen Gefallsucht in den Vordergrund zu drängen und so mit dem Ensemble auch die Berechnung der dramatischen Production zu zerstören, geben sie dem Theater etwas Brauchbares, ohne ihm dagegen etwas viel Werthvolleres zu rauben.

Das Gastspiel von Fräulein Marie Seebach.

(Im August 1856.)

Unter den weiblichen Rollen erhabener Tragik gehört Shakespeare's Julia zu den schwersten, weil der Dichter dieselbe vielmehr allgemein als individuell geschildert hat und in ihrem Herzen die ganze Symphonie der sehnenden, sinnenheißen und doch so idealen Jugendliebe mit den reichsten Melodien und Tönen in wundervoll überschwenglichster Dichtungskraft ausklingt, bis sie mit der Dissonanz des Todes schließt. In dieser Julia vereint sich das unbefangene, naive Element der noch kindlichen Jungfrau mit der sentimentalen Schwärmerei einer phantasieergriffenen, in den Gluthstrahlen der Leidenschaft aufblühenden Seele. Durch

den schnellen tragischen Ernst des Lebens und der freiheitsfeindlichen Wirklichkeit, sowie durch die dämonische Mißgunst des Zufalls, welcher immer gegen erregte, in Flammenhast und Selbstvergessenheit trunkene Gemüther sein Vernichtungsspiel treibt, wird diese Seele die eines gereiften Weibes. Fassung, Verstellung, List, tausend nie geahnte Mächte wachen in ihrem nur nach einem Ziele strebenden Herzen plötzlich auf; mit Heldenkraft überspringt sie die Abgründe der Verzweiflung, in welche sich der viel schwächere und kleinere Romeo ohne fremde Gegenermahnung gestürzt haben würde, und so redet zu uns in den tiefgeheimen Gefühlen und begeisterten Gedanken ein Wesen, das kaum noch eine Julia, das Shakespeare's Muse selbst ist....

Der beschränkte Raum gestattet nur, diese Idee hier flüchtig anzudeuten. Doch wird sich aus dem Erwähnten erklären, daß eine vollendete Darstellung der Julia fast unmöglich ist, indem sich in dieser Rolle berauschtes Jugendfeuer und selbstbewußte Intelligenz; hinschmelzende, zart-elegische Weichheit und heroische Gewalt; seliger, mädchenhafter Jubel und finstere, ideenreiche Reflexion Scene für Scene kreuzen. Eine Schauspielerin, welche die eine Seite der Fähigkeiten darbieten kann, wird gewöhnlich die andere schuldig bleiben. Wir verlangen zur vollkommenen Befriedigung unserer Illusion eigentlich von ihr prangende Schönheit, unberührten Jugendschmelz und jugendlichste Leidenschaft und gleich darauf geistige Entwickelungen, die nur ein gereifteres Leben gewähren kann.

Welcher Künstlerin wäre es gelungen, aus dieser Poesie der Sinnlichkeit das Ideenelement so zu entspinnen, daß es sich darstellt wie eine nervös gesteigerte, instinctive Divination, die sich durch den ungewöhnlichen Anstoß von außen plötzlich in

Gedanken und Begriffe verwandelt! So oft Julia unter der Folter des Schicksals nie geahnte Worte redet, so erinnert in ihr die durch das Ungeheure zum Genialen entbundene einfache Natur an jene Taubstumme, der ein tödtlicher Schreck die gefesselte Zunge löste.

Bei Fräulein Seebach sind für diese Rolle die geistigen Qualitäten in günstigster Weise vorhanden und ihre Darstellung machte nicht nur einen unverlöschlichen Eindruck, sondern näherte sich in mehreren Momenten dem Ideale einer Shakespeare'schen, physisch sechzehn- und geistig dreißigjährigen Julia, deren Bild der Dichter von mehreren Paletten gemalt hat. Liebenswürdig naiv, einfach unbefangen und doch schon ganz in ihrem geheimsten Gefühle vom magnetischen Strom der Neigung still entzündet und für das Erblicken einer ungeahnten Herzenswelt sensitiv gemacht, stellte sie sich in ihrem ersten Zusammentreffen mit Romeo dar; voll tönender, empfindungsreicher Musik wirkte das Gespräch auf dem Balkon, dieser süße, wechselvolle Erguß scheuer Jungfräulichkeit und vertrauenden Begehrens. Das lyrisch Sympathische, welches diese Künstlerin kennzeichnet, kam in jener Scene zum vollsten Erguß. Trotzdem muß ich einschränkend bemerken, daß Fräulein Seebach bei der Declamation sentimentaler Herzensregungen zuweilen in den Sprechfehler verfällt, den Ton etwas singend zum Schluß der Sätze in die Höhe zu ziehen, wodurch der Charakter der Frage entsteht, während es sich gewöhnlich um einen Ausruf handelt. Ein zu hingebender Drang der Empfindung bringt diesen Verstoß unwillkürlich hervor.

Am bedeutendsten entwickelte sich die Darstellung bei dem Beginne der tragischen Conflicte. Ihr Schmerz, ihr Weinen, ihre Verzweiflung, ihr fluthend aufsteigender Gefühlssturm bei

der Trauerbotschaft der Amme machte so sehr den Eindruck der Wahrheit, wie ihn nur ein für die Kunst erwärmtes, in reichsten Nuancen erregbares Herz wiedergeben kann. Noch ergreifender stellte sich die Visionsscene vor dem Schlaftrunk dar. In dieser Intensivität der Leidenschaft, in dieser Macht der Illusion offenbarte sich ein Darstellungsvermögen ersten Ranges. Das Spiel war in den heftigsten Momenten voll Rundung und Einfachheit und ging aus den jedesmaligen Seelenstimmungen und aus dem Geiste der unwiderstehlich zum Gefühl dringenden Rede natürlich hervor.

Mit Ausnahme eines an sich zarten Organs, das einer wohlklingend seelenvollen Tonfärbung fähig ist, im übrigen ohne irgend hervorstechend äußerliche Hülfsmittel, hat Fräulein Seebach ihre Wirkungen besonders einer echt poetischen Intention und der Kraft einer künstlerischen ungemein reichbegabten Phantasie zu danken.

Gerade diese lebhafte, leicht in eine gewisse nervöse Ueberreizung verfallende Phantasie giebt sich nicht selten der Neigung hin, das darzustellende Gebilde mit einzelnen Arabesken zu reichlich auszuschmücken, jedes Detail mit einer besondern Bedeutung zu beschweren und der Harmonie des schönen Ganzen durch Episodenmalerei gefährlich zu werden. Möge das große Talent des Fräulein Seebach sich glücklich vor dieser abirrenden Manier bewahren, welche so oft bereit ist, für das gesunde Schaffen der Begeisterung den Apparat der Virtuosität zu Hülfe zu nehmen.

Da diese Künstlerin in ihrer aufsteigenden frischesten Epoche bei Gelegenheit der Münchener Mustervorstellungen noch mehrfache Erwähnung findet, so sei ihr ferneres Dresdener Gastspiel

in der Adrienne Lecouvreur, im Gretchen und Clärchen hier nur als ein ausgezeichneter Genuß genannt.

Nur eine Seele. Schauspiel von Wilhelm Wolfsohn.

(Am 24. October 1856.)

In seinem Gange über eine große Anzahl deutscher Bühnen erregte dieses Drama ein seltenes und andauerndes Interesse. Der talentvolle Autor wandte sich dem heimathlichen russischen Boden zu, um vom poetischen Standpunkte aus, der jederzeit auch der rein menschliche ist, die Leibeigenschaftsfrage mit besonderem Herausheben der daraus indirect hervorgehenden Hörigkeit der Seele gegenüber dem innerlich freigeborenen Herzens dramatisch zu beleuchten.

Die hierzu verwendeten Zustände und Personen sind sehr natürlich und überzeugend aus der Wirklichkeit gegriffen und die Composition der Handlung hat etwas Frisches, Schwunghaftes, das nur hin und wieder durch zu geistige, abstracte Reflexionen retardirt wird. Ein sympathischer, zum Gemüth sprechender Zug aber durchdringt das ganze Drama so warm und überzeugt den Zuschauer so sehr von der Begeisterung und Innerlichkeit, mit welcher der Verfasser sein Thema behandelt hat, daß dieser günstige Totaleindruck über manche Wünsche hinweghebt; sogar über den, das Drama möchte zur Tragödie geführt worden sein, um der ihm innewohnenden schweren, ernsten Stimmung consequent zu bleiben und desto tiefer auf das Gefühl zu wirken. Begreiflicherweise mußten praktische Bühnenbedenken den Dichter

von dieser ursprünglichen Wendung abhalten, und die Art, wie er sie vermied, zeigt ein namhaftes künstlerisches Geschick.

Wolfsohn hat in den Tableaux der einzelnen Scenen die russische Salonwelt und ihre von conventionellen Gewohnheiten und beschränkten Vorurtheilen gefärbten Anschauungen ungemein treffend und zwar in der Regel so glücklich typisch gezeichnet, daß wir durch ein solches Hervorheben des Allgemeinen und Hauptsächlichen ein Schlaglicht auf viele andere ähnliche Zustände geworfen sehen. Hierdurch wird im Auditorium die Theilnahme für die eigentliche Principfrage erhöht und deren Beantwortung dem unbestechlich richtenden Moralgefühle erleichtert.

Der Dialog dieses in Prosa geschriebenen Dramas ist stilistisch fein und gedankenvoll. In den tragischen Hauptmomenten steigert er sich zu einem aufregenden Pathos, wie es bei einer poetischen Vorführung von socialen Reformfragen den sittlichen dramatischen Anforderungen entsprechend ist. In der Charakterzeichnung hat sich der Verfasser besonders durch eine Gestalt verdient um die Bühne gemacht, indem er ihr in derselben ein neues Charakterproduct der gesellschaftlichen Zustände darbrachte. Es erscheint in der originellen Figur des alten Fürsten, den Herr Dawison als ein mit scharfen portraitähnlichen Zügen erfaßtes Bild verkörperte. Diese eigenthümlichen Mischungen von Bonhomie und Grausamkeit, von Verstand und beschränkter Leidenschaft, von charmirter Kunstsinnigkeit und absolutem Vandalismus, kurz von elegantem, vergänglichen Pariser Bildungslack und darunterſitzendem dauerhaften Bärenpelz der Uncultur, — diese Mischungen sind auf dem deutschen Theater neu und zugleich für die Schauspielkunst sehr ausgiebig. Ueber-

haupt wirkt dieser sich in den ganzen Verhältnissen zusammenfindende drastische Gegensatz von Cultur und Nationalität, d. h. von Humanität und angeerbtem, gewohntem Recht des Stärkeren, sehr weittragend, und man muß die Energie und Gefühlsintensivität hochachten, mit welcher der Dichter diese große Frage beleuchtet hat.

In den Grundelementen des Stückes, das in knappem dramatischen Rahmen die Vielseitigkeit des Lebens: gesellschaftliche Eleganz und niedere Verdumpfung; überschwenglichen theoretischen Idealismus und engherzige practische Frivolität; individuelle Willkür und unbeugsame Gesetzesstrenge; Frauenliebe, Kindestreue und hingebungsvolle Männerfreundschaft umfaßt, — in solchen Grundelementen repräsentirt sich ein reicher Ideeninhalt durch ein eben so reiches, den Stempel dichterischer Wahrheit tragendes Personal.

Es möge dies Werk noch zu einer allgemeinen Hindeutung Anlaß geben.

In Bezug auf die Tragödie spricht Schiller einmal brieflich die Ansicht aus, daß ihm nach langen Versuchen, besonders bei seinem Don Carlos, den er bekanntlich zuerst in Prosa gedichtet hatte, nur in gebundener Rede die würdigste Behandlung des Trauerspiels möglich erscheine.

Dieser Ausspruch war sicher für Schiller's Wesenheit und für viele seiner tragischen Stoffe bezeichnend und richtig, aber man kann ihm keine unbedingte Gültigkeit zugestehen. Allerdings giebt es dramatische Stoffe einer höheren Sphäre, welche ihren allgemeinen, idealistisch schwungvollen Gehalt glücklicher mit

der poetischen als mit der Prosasprachform vermählen und in derselben ewiger uud unantastbarer den Gipfel eines Kunstwerkes monumental behaupten können. Doch es verlangt solches Schaffen einen Dichter, dessen Künstlerkraft dem Gesammtgegenstand und den einzelnen Ideen eine vollendet durchsichtige, jedesmal eigenartige Krystallisation der Versgestaltung zu geben vermag. Und wenn es den Anschein hat, als ob der Jambus mit größerer Leichtigkeit dramatische Steigerung herbeiführt, so waltet doch hier eine Täuschung ob: solche dramatische Steigerung beruht nur im Pathos der äußerlichen Form, die echte dramatische Steigerung soll dagegen immer aus der Composition entspringen, und kann auch durch die Prosa in keiner Weise gehindert werden.

Dennoch haben die meisten deutschen Schriftsteller sich sehr nach Schiller's Aeußerung gerichtet, und leider selbst solche, denen eine schöne Gestaltung des Verses unmöglich fiel, wie z. B. Gutzkow, Hebbel, Otto Ludwig.

Lessing, der doch auch die Würde und den nothwendigen formellen Nimbus der dramatischen Poesie verstand und über deren Forderungen nachgedacht hatte, wählte vorherrschend die Prosaform, ohne für andere Naturen und Bedürfnisse die gebundene Rede auszuschließen.

Man kann sich nur freuen, wenn neuere Schriftsteller solcher Wahl nachfolgen.

Es liegt nämlich in diesem Verschmähen des Jambus eine discrete Resignation; denn es verlangt mehr innere Haltung von Charakterfonds, will sich eine Persönlichkeit im schlichten Bürgerkleide geltend machen, als wenn sie zu diesem Zwecke jene prunkhafte Uniform anzieht, zu der die rhetorisch poetische Gewandung

neuerer Dichter so oft ausartet und in welcher sich die dünnsten, wenn nur nicht gerade zu krummen Beine und das flachste Brustkästlein durch Wattons herauszustaffiren und imponirlich zu machen wissen. Diese gepolsterte Verssprache rundet alle geraden Linien der Rede angenehm ab und das Gefühl des Publikums läßt sich gern in diesem weichen Sprachdivan nieder, ohne Anstoß an den möglichen Inhalt von Kälberhaar und Seegras. Es ist in gebundener Form viel leichter als in Prosa, unbedeutende Bilder und Gedanken bedeutend erscheinen zu lassen. Wenn die schöne Agnes, Freifrau von Köterberg-Hundeluft, die Letzte ihres erlauchten Stammes, im Mondschein still ihr Schloß verläßt (welches sie den Gläubigern räumen muß) und dabei spricht: „So steige ich denn nieder von der Burg der Väter und denke über das Schicksal meiner Ahnen nach, und mein Herz wird vom Weh erfaßt wie ein Vöglein von der Kralle des Uhus, die es vom Neste reißt," so wird diese Rede sehr wenig sogenannten dramatisch poetischen Effect machen. Sobald sie aber, wie es zur erhöhten Stimmung der gebundenen Rede paßt, den weißen, im Mondlicht „zerfließenden" Mantel, „wie in Resignation fröstelnd," enger um sich schlägt, etwas größere „getragenere" Schritte nimmt, nur den einen Arm mit „historischer Bewegung" hervorstreckt und so classiquement, mit „verbissenem Munde," wobei man die Zähne etwas klappern hören darf, declamirt:

„Zur Burg der Väter steig ich, ach! hinunter
Und sinne ob des Schicksals meiner Ahnen,
Und Wehe greift ans Herz mir gleich der Kralle
Des Uhus, die vom Nest das Vöglein reißet."

so macht dies sofort eine schauderhaft schöne Wirkung.

Der schlichte Ausdruck der Prosa zwingt die Verfasser zu wissen, was sie sagen wollen, und das ist in der That viel, denn gewöhnlich wissen junge Autoren dies keineswegs. Sie haben oft nur das unbestimmte Gefühl, daß sie hier oder da passende Gedanken auffinden müßten, und wenn sie dann den rhythmischen Schaukelkahn des Jambus besteigen, so lassen sie sich durch das wogende Element der Sprache forttreiben und machen in diesem inselreichen Ocean immer ganz zufällig irgend eine Entdeckung, wenn sie auch keineswegs zur Sache gehört. Die Prosa hat nicht wie die gebundene Rede ein Wörterbuch, worin ganze Phrasen, sondern nur eins, worin Wörter stehen, und wer diese zusammen setzen will, muß den Sinn fertig im Kopfe haben, den er ausdrücken möchte.

Außerdem hat die Prosa etwas Knapperes und eignet sich leichter dazu, den Charakter verschiedener Personen in der Rede auch verschieden zu färben. Um dies auch in Versen zu thun, dazu gehört eine viel höhere Begabung und ein feineres Unterscheidungsvermögen. Endlich werden Poeten in Prosaform selten so breit sprechen, als wenn sie sich der bilderreichen gebundenen Rede überlassen, die durch so viele Flickwörter zur Ergänzung von Versfüßen gedehnt wird.

Aber auch für die Bühne, für den dramatischen Vortrag ist Lessing's Weg der vortheilhaftere. Der Schauspieler veredelt sich dadurch, indem er bei seinem Vortrag zur Einfachheit und Natürlichkeit hingezogen wird. Wenn ein Königsdarsteller, der seine Helden lieber lang als groß vorführt, mit einigem Pathos sagen wollte: „Setzt Euch nieder, Mylord," so würde man ihn auslachen. Sobald er aber zu sagen hat:

„Auf, Mylord, laßt Euch nieder in den Sessel,"

dann findet man eine gewisse Erhabenheit im Ton gar nicht zu albern, denn das „Sichniederlassen" auf einen solchen jambischen Sessel macht einen viel wichtigeren Eindruck, und der Angeredete wird auch selten verfehlen, der Aufforderung mit der gehörigen unnatürlichen Grandezza nachzukommen. Auch hat der rhythmische Satz doppelt so viel Wörter, denn „auf" und „in den Sessel" sind ja äußerst nothwendige Lückenbüßer, damit der Tact des Verses regelrecht dahingeschlenkert werden kann.

Will man also in einer Zeit, wie die unsere, der doch als einer sich mit neuen Begriffen abfindenden und sich ordnenden Reflexionsperiode das eigentliche Leben des Dramas verschlossen bleibt, dasselbe dennoch anbauen, um es in eine frischere Epoche hinüber zu führen, so wird das deutsche Schauspiel und die so hoch stehende Bühnenkunst durch Anwendung der Prosaform am gesundesten bleiben. Die Verfasser aber werden dabei am raschesten einsehen, ob sie wahre dramatische Gestaltungskraft besitzen oder nicht, denn ein mißlungenes oder geistig schwaches Drama wird, wenn es in Prosa geschrieben ist, viel weniger durch ein äußerliches antheilerregendes Blendwerk des poetischen Scheins aufgehalten, rasch und wünschenswerth durchzufallen. Und dieser Schein ist ja meistens nur erborgter Glanz aus dem Phrasen- und Gedankenschatz unserer Literatur: könnten unsere geistigen Vorfahren ihre Gebeine von uns zurückfordern, so wüßten wir in der That kaum, worauf wir uns, vor Beschämung zerknirscht, niedersetzen sollten.

Die

Münchener Mustervorstellungen.

Im Jahre 1854.

I.

München, den 10. Juli.

Wenn ich mir in den nachfolgenden Briefen die Aufgabe stellte, ein für die ideale Geistescultur bedeutsames historisches Bühnenereigniß ästhetisch festzuhalten, so wünsche ich vor Allem, sowohl dem Gegenstande selbst als meinem Bestreben eine richtige Auffassung zu sichern.

Der schöne und höchst dankenswerthe Plan Dingelstedt's, durch ein großartiges Gesammtgastspiel vorzüglicher vaterländischer Bühnenkünstler im Gebiete des deutschen Dramas Mustervorstellungen zu Stande zu bringen, die den Sinn für die Einheitlichkeit, geschlossene Zusammenwirkung und geistige Wichtigkeit eines deutschen Nationaltheaters rege und reif machen: dieser Plan war an und für sich durchaus nicht neu. Die Grundidee desselben ist schon oftmals unter den wohlmeinendsten Aesthetikern unserer Nation aufgetaucht, doch immer wieder an den Mißständen der Verhältnisse und an den Sonderinteressen der Künstler gescheitert. Für jeden dem Ideal zugewandten Theaterleiter mußte es eine zurückschreckende Aufgabe bleiben, den Trieb des schauspielerischen Egoismus so zum Schweigen zu bringen, daß die Darsteller bereit wurden, mit warmer Pietät

für die gute Sache namhafte Opfer zu bringen. Zu den schwersten Opfern, welche ein berühmter Schauspieler gewähren kann, gehört, daß er ohne Hervordrängen seiner Person ruhig im Ensemble spielt und ferner, daß er in würdigen Stücken auch Nebenrollen übernimmt. Dingelstedt hat es verstanden, durch sein überaus gewandtes und für die Sache eifriges Streben, diesen beiden Grundbedingungen Folge zu geben, und die deutschen Schauspieler haben durch eine erfreuliche Ausnahme bewiesen, daß sie einem großen Zwecke gegenüber auch fähig sind, das Vertrauen zu rechtfertigen, mit welchem man ihnen entgegentrat.

Das jetzt in der Kunstwelt eingewurzelte Treiben und Trachten nach schnellem Ruhm, verbunden mit einem möglichst großen pecuniären Gewinn, zu dem der unwillkürliche Hinblick auf die märchenhaft hohen Gagen und überspannten Gastspielhonorare die menschliche Schwachheit anfeuern muß, hat auch den modernen Schauspielern die rasche Glanzcarrière äußerlicher Technik sehr lebhaft zu Gemüthe geführt. Während sich außerordentliche Talente bei diesem Streben, das den gesunden und daher ethischen Boden der Wahrheit und Natürlichkeit mit dem des mercantilischen Mistbeetes vertauschte, eine bestechliche routinirte Bravour zu geben suchen, verfallen sie nur zu leicht dem bösen Dämon des seelenlosen Virtuosenthums. Diese brillante Krankheit schont in ihren Fieberleidenschaften weder den damit behafteten Künstler, noch die Kunst selbst. So begann seit geraumer Zeit in der Theaterwelt, besonders durch die Rachel, die Ristori und andere große Talente, denen sich deutsche Gastspieler gern nach Kräften anschließen, eine neue bedrohliche Epoche, die man vielleicht später das „Matadorthum" der

Schauspieler nennen wird. Die Phantasie und schematisirende, individuelle Stilistik dieser Alleinherrscher dichtet jede Partie willkürlich um. Ihre gestaltende Eigenwilligkeit bequemt sich nicht mehr der Rolle, wie es allein nur der Hoheit der Poesie gegenüber, deren Diener die Schauspieler sind, gebräuchlich sein sollte und auch immer war, — sondern die Rolle muß sich jenen Virtuosen par excellence bequemen. Zur Erleichterung dieses Wunsches ist es sogar geschehen, daß sie sich Stücke, oder richtiger gesagt, Rollen schreiben ließen; denn es handelt sich eigentlich nur noch um eine monologische Wirkung, selbst während des Dialogs, der zum Leidwesen dieser Manieristen für die Herstellung eines Dramas sich noch immer unentbehrlich macht. Das Auditorium soll nicht mehr das genießen, was auf der Bühne der Mittelpunkt ist: die Dichtung, sondern die Person des Schauspielers. Man fühlt diesem an, wie unbequem es ihm ist, in der Rede die vorschriftsmäßigen Pausen zu machen, damit die Andern antworten können; endlich würde es ihm recht sein, wenn die Zuschauer jene Nebenrollen einfach nachlesen wollten. Ein großes Talent, welches so zwischen ganz unbedeutenden Mitwirkenden, die gleichsam nur verkörperte Souffleurstimmen sind, mitten inne steht, fühlt sich nicht mehr auf gemäßigtes Zusammenspiel, sondern im Gegentheil auf brillante Isolirung hingewiesen. Somit hört der Theil auf, zu thun, was er überall, und namentlich in der Kunst thun muß: dem Ganzen zu dienen. Daher ist eigentlich der Virtuos kein wirklicher Künstler, sondern nur ein großer glänzender gemeinschädlicher Dilettant, denn er beschäftigt sich wie alle Dilettanten mit einer werthlosen Spielerei und selbstgefälligen Vertrödelung seiner Zeit, nur mit dem Unterschiede, daß er dabei vielmehr

Macht als der Laie hat, am Ruin der Kunst zu arbeiten und zwar thut er es noch obenein gegen Bezahlung aus öffentlichen Mitteln. Das Publikum hat sich trefflich in dieses Verfahren hineingefunden. Man besucht das Drama, um diesen oder jenen gesprochenen Triller zu hören, während man sich bei den Reden der Uebrigen wie bei unwillkommenem Comparsengeräusch gleichgültig verhält. Als wehmüthiger Rest bleibt bei dieser Betrachtung die Wahrheit übrig: daß sich auf dem Wege dieses Geschmackverfalls die Schauspielkunst als eine solche auflösen und in eine naturalistische Willkürherrschaft umwandeln wird. Muß sich aber der Schwache nach der Regel richten, wenn er Nutzen und deshalb Geltung behalten will, so darf auch dem Mächtigen keine Ausnahme erlaubt sein; im entgegengesetzten Fall erinnert solcher Künstler an den Löwen in der Fabel des Phädrus, der mit einem Fuchs und Wolf gemeinschaftlich einen Hirsch erlegt, ihn in drei Theile theilt und sagt: „Den ersten nehm' ich, weil ich Löwe bin, den zweiten fress' ich wegen meiner Kraft — doch wer den dritten anrührt, soll an mich gedenken!"

Solchen beklagenswerthen Zuständen gegenüber ist schon ein unberechenbarer Gewinn die Thatsache, zum großen Theil die bedeutendsten Kräfte des deutschen Schauspiels vereint, mit sich selbst bekannt gemacht und eine Auswahl ihrer Leistungen vorgeführt zu haben. Sie haben dabei geübt und übend gelernt, was sie selten pflegen: Einheit, Gegenseitigkeit und begeisterte Hingabe an die Sache der Poesie. Ihr Wirken war das segensreiche Gegenstück des vorhin charakterisirten kunstverderblichen Matadorthums.

Dingelstedt hat mit merkwürdiger Elasticität für seinen Plan gekämpft und ihn trotz vielseitiger Hemmnisse siegreich

durchzusetzen gewußt. Ihm gehört das Verdienst der Thatkraft und somit auch die That, und darauf kommt doch, wenn man nicht blos in Theorien arbeiten, sondern praktische Erfolge erzielen will, endlich Alles an.

Abgesehen von allen gelungenen Mühwaltungen der Dingelstedtschen Intendanz, muß man gestehen, daß bis jetzt zu diesem dramaturgischen Unternehmen in Deutschland noch nie ein so günstiger und entscheidender Moment eintrat, als die Zeit der großen Münchener Industrie- und allgemeinen Kunstausstellung. Viele Tausende der gebildetsten Köpfe Deutschlands, die hier versammelt, das Dargebotene sehen, müssen nothwendig die empfangenen Eindrücke anfeuernd weiter verbreiten und ihnen eine fruchtbare Folge verschaffen.

Und überhaupt eignete sich auch zur feierlichen Ausführung und frohen Entgegennahme eines solchen Strebens keine Stadt besser als München mit seinen allgemein erhebenden Kunsteindrücken, mit seinem frischanregenden Natur- und Lebensodem. Man würde das Schöne kaum in einer andern Stadt so heiter und doch so kräftig ernst genossen haben, als gerade in München. Daß die Seelenstimmung hier stets um einige Grade höher als anderswo gespannt ist, liegt nicht nur in dem Eindruck atheniensischer Kunstumgebungen, es liegt auch in einer klimatischen Wirkung. Die beträchtliche Meereshöhe und die Nachbarschaft der nach Süd sich anschließenden Alpen erklären genugsam die Reinheit, die feine, dünne und auf die Nerven anregend wirkende Klarheit der hiesigen Luft. Läßt auch die Nähe des Hochgebirges oft im schroffen Wechsel den schwülen Sommertag durch den trüben, rauhen verdrängen: wie leicht, wie plötzlich, wie zauberhaft aber zerreißt diese graue tiefe Regendecke wieder, und ein

Himmel, blauer und weitgewölbter als je bei uns, lacht abermals auf das saftige Grün der Vegetation herab. Ein wunderbar bläulicher Duftschleier mit spielenden, blitzenden Sonnenlichtern umlagert malerisch die schöne Architectur, und die Gebirge mit ihren feinumränderten Schneekanten tauchen rein und graziös gefärbt wie eine Fata Morgana am Horizonte auf. Freie, plastische Wolkenbildungen, von einem frohen, lieblichen Farbenschmelz erhöht, schweben von den Bergen her über die Ebene hin und erinnern in ihren Erscheinungen lebendig und phantastisch an die anmuthigen Feste und Gaukelspiele, welche der Himmel im Süden feiert.

Diese Eindrücke, verbunden mit den mannichfaltig eigenthümlichen Naturschönheiten, welche in Münchens Nähe liegen, wirken bedeutend und freudebringend genug auf den Nordländer, wenn er nur die Fähigkeit und den guten Willen besitzt, jene Eigenschaften unterscheidend zu entdecken. Dazu die transparente, auf die Akustik wirkende Dünnheit und Elasticität der Athmosphäre und die innere anspruchslose Gesundheit des Münchener Daseins, das sich die menschenfreundliche Toleranz „leben und leben lassen" zum Wahlspruch gemacht hat: das ist genug, um uns nordische Hypochonder, die wir zuviel in dem die Objectivität zerstörenden Selbstgespräch der Reflexion begriffen sind, zu heiterer, gesunder Laune und leichtem Lebensodem kommen zu voller. Die Süddeutschen sollten systematisch öfter nach Norddeutschland, die Norddeutschen eben so häufig nach dem Süden ihres gemeinsamen Vaterlandes reisen, um sich gegenseitig ihrer Schwächen bewußt zu werden und ihre Vorzüge mit einander auszutauschen.

Ganz beiläufig muß ich hier einer Münchener Annehmlich-

keit des behaglichen Lebens erwähnen. In dem prachtvollen und großartigen Nationaltheater wird nämlich — ja staune nur und falle am liebsten auf einige Jahre in Apoplexie, steifbeiniger, weißwaschener, zweimal gestärkter und dreimal gebügelter Anstand, du unsichtbarer und doch überall vorhandener Ceremonienmeister des Nordens, — im Münchener Theater wird, wie besonders auch in Wien, Eis gegessen, ohne daß dadurch ein Unglück passirt. Es kommt durch diesen schönen und besonders gegen die Damen galanten Gebrauch bei heißen Sommertagen, wo man wie in Dresden und Berlin bei der Hitze des Theaters auf den Logensimsen Borsdorfer Aepfel braten kann, niemals eine Störung vor, denn in den Zwischenacten zwischen jenem Eisessen sieht man mit derselben Würde und Theilnahme wie bei uns classische Stücke.

Die fremden Künstler, welche Dingelstedt zu dieser Feier berief, waren folgende: aus Wien die Herren Anschütz, La Roche und die Damen Neumann, Haitzinger und Rettich; aus Berlin die Herren Döring, Hendrichs und Liedtcke; aus Hannover Herr Kaiser; aus Hamburg Fräulein Seebach; aus Karlsruhe Herr Schneider und aus Dresden endlich Herr Emil Devrient. Ihnen gesellten sich noch in München selbst die Herren Haase, Jost, Christen, Lang und Frau Dahn, Frau Dahn-Hausmann und Fräulein Damböck als zum Theil sehr talentvolle, zum Theil außerordentliche Kräfte zu.

Nicht alle diese genannten Künstler sind geblieben, was sie hier waren; viele haben in der Folgezeit nicht blos den Jahren, sie haben auch dem allgemeinen immer mehr herrschend

werdenden Verfall der Schauspielkunst einen beklagenswerthen Tribut gezahlt. Die Mißstimmung, welche diesen letzten Rückschritt trifft, hat indeß nichts zu thun mit dem Werth ihrer damaligen Leistungen. Sie verdienen, zum Ruhme der Kunst selbst, in den Annalen der deutschen Bühnengeschichte als bleibende Monumente der Schauspielkunst fixirt zu werden, denn keiner unserer Zeitgenossen kann sich wohl rühmen, Kunstgenüsse, wie die Münchener Gesammtgastspieldarstellungen zweimal in seinem Leben empfangen zu haben. So viel des Vollkommenen bietend, wie es unseren wärmsten irdischen Bemühungen erlaubt zu sein pflegt, ehrt es sie nur mit Recht, wenn ich ihnen hier den Namen „Münchener Mustervorstellungen" gern zuerkenne. — Da ich die Repetitionen von „Minna von Barnhelm", „Faust", und „Kabale und Liebe" selbstverständlich ausgeschlossen habe, so findet sich hier die eigentliche Zahl von zwölf Theaterabenden auf neun reducirt.

II.

München, den 12. Juli.

Gleich die erste Aufführung, „die Braut von Messina" (am 11. Juli) muß ich mit vollster Ueberzeugung eine Musterdarstellung nennen, da dieses eigenthümliche, auf Euphonie und leidenschaftlich rhetorische Declamation basirte Werk vielleicht nie in Deutschland so wirkungsreich vertreten war. In dem mit vortrefflichem Geschmack neu decorirten Theater herrschte eine feierliche, dem Augenblick entsprechende Stimmung, und wer die Meinung gefaßt hatte: derartige aus so verschiedenen fremden

Künstlern zusammengesetzte Vorstellungen müßten den Charakter einer großen Generalprobe nothwendig an sich tragen, weil zur Ineinanderarbeitung der Einzelheiten die Zeit fehle, hatte alle Veranlassung, diese Ansicht aufzugeben. Höchstens würde es möglich sein, bei öfteren Wiederholungen eine größere Schnelligkeit des Tempos zu erzielen, welches natürlich durch das ausdrückliche Hervorheben aller Specialitäten etwas retardirt werden muß. Doch läßt man sich gern eine solche Verzögerung gefallen, wenn sie mit so viel Sinnigkeit und Begeisterung verbunden ist. Die Chöre waren so musterhaft einstudirt, daß man aus Vieler Munde nur ein Wort zu hören glaubte, während man fast auf allen Bühnen beim Zusammensprechen den Verdruß hat, verschiedene Nachzügler zu vernehmen, — ein ähnlicher Eindruck, als ob in einer Gesellschaft einige Auserwählte einen Scherz erst dann belachen, wenn die übrigen nicht mehr an ihn denken.

Frau Rettich aus Wien spielte die Isabella. Ich habe früher bei dieser trefflichen Künstlerin oft mehr kunstvoll gebildete, als wirklich natürliche weibliche Seelenwärme zu finden geglaubt; doch versteht sie es, ihre wenn auch methodische Erregung des Gefühls so richtig zu schattiren, die Steigerung so fein zu berechnen und in dem entscheidenden Moment so viel Aufwand von declamatorischer Kraft hinzuzufügen, daß ihre bewegte Empfindungsweise mit Recht auf das Publikum den Eindruck der Ursprünglichkeit macht. So geschah es auch hier. Die Schauspielerin erschütterte durch die Erhebung und Macht ihrer Sprache und durch die resignirende Einfachheit ihres Spiels.

Als Manuel entfaltete Herr Emil Devrient aus Dresden, der seine gewohnte Rolle, Don Cesar, aufgegeben hatte, ein Bild edler Mäßigung und durchgeistigter Rede. Obgleich sonst

26*

daran gewöhnt, immer im Vordergrunde zu stehen, gab er sich hier in Erkenntniß des großen Zweckes dadurch wirkliche Künstlerehre, daß er sich mit Aufmerksamkeit und Sachliebe den kleinsten Anforderungen des Ensembles fügte. Ueberhaupt ist dieser Künstler, um einen schönen Plan fördern zu helfen, seinen Genossen mit uneigennützigem Beispiel opferbringend vorangegangen, so wie er denn später z. B. nicht den Tellheim, sondern den Riccaut de la Marlinière, nicht den Egmont, sondern den Oranien spielte.

Don Cesar wurde von Herrn Hendrichs aus Berlin mit Feuer, aber mit jener zu stark markirten Kraft gesprochen, welche die Grazie beeinträchtigt. Daneben erschien er bei einer oft feierlichen fast kalten Haltung als der ältere Bruder, während Cesar den jugendlichen heißblütigeren Sinn darstellen muß.

Die Rolle der Beatrice verlangt ein für alle Mal eine gewisse scheue mädchenhafte Weiblichkeit und zarte, elegische Sentimenz der Leidenschaft, welche Fräulein Damböck aus München vermöge ihres ganz anders gestalteten Naturells nicht zu geben vermag. Doch suchte diese Künstlerin ihrer Pathetik der Declamation eine dem Zwecke nahe kommende Weichheit und Schmiegsamkeit zu verleihen. Wer sich gewöhnen könnte an den mangelhaften Accent dieser Schauspielerin, der so oft fragt, wo er ausrufen sollte, so oft den Ton provinzialistisch in die Höhe zieht, wo er eigentlich herunterzudrücken oder unverändert fortzuführen ist, der hätte, freilich mit Aufopferung des guten Geschmacks, eine große Störung überwunden.

Eine ungewöhnliche Wirkung machten die beiden Sprecher des Chors, Herr Schneider aus Karlsruhe auf Cesar's, Herr Anschütz aus Wien auf Manuel's Seite. Hier war der Ein-

druck vollster Wahrheit und Natürlichkeit. Herr Schneider eignet sich zu solchen ruhig declamatorischen Rollen durch seine reine und sinnvolle Accentuirung ganz besonders, während der alte Herr Anschütz als Chorführer ohne Gleichen ist. Der Charakter, den er darzustellen hatte, war ihm bis zur völligsten Illusion in Fleisch und Blut übergegangen, und die einfache, kräftige Rede beider Männer blieb trotz der Schiller'schen Rhetorik weit von dem sonst so gewöhnlichen Wortconcert entfernt. Herr Anschütz ist bei vorgerückten Jahren doch immer Meister im einfachen Gedankenvortrage geblieben und verkörperte hier die natürliche, derbe, gesunde Redeweise eines alten Veteranen, der nichts von dem künstlichen Predigertone weiß, mit denen die Chöre dieser Tragödie oft von namhaften Mimen verunstaltet werden.

Den alten Diego stellte Herr Kaiser aus Hannover sehr charakteristisch dar. Er hielt sich fern von aller Uebertreibung, die ihn sonst zuweilen verlockt.

III.

München, den 14. Juli.

Am meisten waren die französischen hierhergesandten Kunstkritiker, die nur ihren Schauspielern die Fähigkeit zur feinen Comödie zutrauen, über die Darstellung des deutschen Lustspiels in „Minna von Barnhelm“ (am 13. Juli) durchaus verwundert.

Allerdings gehörte diese Vorstellung ohne Frage wohl zu den schönsten, welche man überhaupt bisher von diesem Lustspiele sah. Die große und in der That rühmliche Begeisterung, welche hier jeden Schauspieler für den schönen Gesammtzweck ergriffen

hat, fügt die einzelnen Kräfte schmiegsam und voll Rücksichtsnahme in einander und läßt ein egoistisches, sonst bei Gastvorstellungen gewöhnliches Virtuosenspiel, das jede natürliche Harmonie und kunstgerechte Unterordnung zerstört, nicht aufkommen.

Am überraschendsten war für mich Frau Dahn aus München in der Titelrolle. Der graziöse, einfach schöne, für das Lustspiel geschaffene geistige Impuls dieser Künstlerin ersetzt zehnfach mehr, als ihr Aeußeres bei schon vorgerückteren Jahren auf den ersten Augenblick versagt. Sie wußte jene Kraft in einem Grade geltend zu machen, die alle Schärfen der Wirklichkeit hinweg und alle Reize der Täuschung hervorzaubert. Leicht, belebend, ermunternd und ganz für die Sphäre des hier waltenden Lessingschen Gedanken- und Empfindungskreises wirkte das ruhig sichere, feine Treffen des echten Lustspieltons, und das warme Hervorleuchten der Neigung zu dem geliebten Gegenstand, mit dessen sprödem, durch verletzten Ehrgeiz krankhaftem Stolz Frau Dahn mit der Ueberlegenheit des Glücklichen, mit dem Sicherheitgefühl, geliebt zu werden, anmuthig launenhaft spielte.

Fräulein Neumann aus Wien, welche die Franziska gab, stellte dazu ein köstliches Pendant hin. Was andere große Künstlerinnen, und zwar vielleicht mehr im Geiste der Dichtung, hier mit sprühendem Uebermuth färben würden, verstand Fräulein Neumann durch die delicat berechnete spirituelle Art ihrer Pointirungen und kleinen Steigerungen zu erreichen, bei denen das Spiel jeden Redeton analog unterstützt. Mit welcher Naivetät glänzten diese kecken Finessen schalkhafter Liebenswürdigkeit! Der Habitus ihrer Gesammterscheinung in Geberde

und Sprache, hat, was die besten Kammerjungfern immer haben sollten und fast niemals besitzen: die weichen, flatterhaften, koketten, gewandten Bewegungen des Schwalbenflugs.

Trefflich contrastirend, und ganz in seiner Rolle war daneben Herr La Roche aus Wien. Er bot den vollendeten Typus plump-treuer, grobehrlicher Bedientennatur. Diese gesunde, reale, drastische Derbheit, dieser rührende Humor, diese wahre Auffassung des Lebens wirkt niemals frischer, niemals für alle Kunstfreunde ermuthigender, als wenn man sie an einem fast greisen Schauspieler sieht, der in einer langen Laufbahn bei gewissen einfachen Rollen den Anforderungen der Wirklichkeit treu geblieben und wenigstens in ihnen nie hinübergeschritten ist zur Effecthascherei der Manier.

Eine gleiche Einfachheit und Geradheit wie in dieser Production, herrschte in der von Frau Rettich als Dame in Trauer. Wieder habe ich bei dieser talentvollen Schauspielerin das künstliche berechnende Hervorbringen der warmen, hinreißenden Herzensempfindung wahrgenommen, die mehr ein Product geistiger Ueberlegung, als das eines leicht schmelzbaren, überfließenden Gemüthfonds ist. Wieder aber erschien diese Seelenbewegung in ihren Wirkungen durchaus wahr, da sie ganz in den feinsten Grenzen der Mäßigung und Lebensbeobachtung blieb.

Zu dieser Umgebung, welche die volle Illusion der Wirklichkeit hervorruft und sich dabei doch nach den Charaktervorbildern des Lebens richtet, die Lessing ohne Uebertreibung schildern wollte, gehörte noch besonders Herrn Emil Devrient's Marlinière. Das competenteste Urtheil sprachen die anwesenden französischen Kritiker in ihrem Entzücken über diesen wieder-

gefundeneu, wenn auch nicht schmeichelhaften Landsmann aus. Des Künstlers elegantes Französisch rückt ihm diese sonst aus seiner Sphäre hinausgehende Rolle ausnahmsweise nahe. Die Natürlichkeit, nationale Tournüre und treffende Zeichnung, welche er dem Abenteurer gab, warf auf viele übertriebene Darstellungen dieser Partie, die das Steckenpferd so mancher Künstler ist, ein für jene unvortheilhaftes Licht.

War auch Herr Kaiser als Wachtmeister charakteristisch und lobenswerth klar im Spiele, so verlieh er seiner Rolle doch eine gewisse Trockenheit, die so ideale Anforderungen nicht ganz befriedigen konnte, wie sie in so seltenen Ensemble unbewußt erstehen. Er litt an einer gewissen prosaischen Steifheit und trockenen Pfahlbürgerlichkeit, die nichts von jenem derben, soldatisch jovialen Humor hatte, durch dessen eigenthümlichen warmen Zauber uns der Dichter die Liebe eines jungen Kammermädchens zu diesem Veteranen möglich und erklärlich macht. Die kernhafte, straffe, ausgewetterte Gesundheit und eckige Geradheit des Wachtmeisters muß durch die Bonhommie frischer unverwüstlicher Lebenslust und aufgesparter Jugendkraft selbst für ein kokettes Zöfchen noch schmackhaft erscheinen.

Der Tellheim wurde von Herrn Schneider aus Karlsruhe mit treffender Richtigkeit, mit strebsamen Geschick, wenn auch ohne die wünschenswerthe persönliche Anmuth und schwungvolle Noblesse der Sprache dargestellt.

Der Wirth des Herrn Döring aus Berlin ist eine ungemein komische, wirksame, mit scharfer Beobachtungsgabe ausgestattete Leistung. Er elektrisirte die Unterhaltungslust und wo der auch in heiteren Rollen nervöse, leicht hingerissene Künstler ab und zu episodisch etwas aus dem Rahmen trat, um die Funken

seines Humors und die Raketen seiner Mimik besser sprühen zu lassen, schadete dies doch dem musterhaften, unerschütterlichen Gesammtreiz dieser nie zu vergessenden Vorstellung nur unbedeutend.

IV.

München, den 16. Juli.

Gestern war im Theater als dritte Gesammtgastspielvorstellung **„Nathan der Weise“** (am 15. Juli). Mir ist bereits mehrfach aufgefallen, daß ich dies Stück so oft schon bei andächtiger, aber noch nie bei völlig geräuschloser, hustenfreier Versammlung gesehen habe. Die Ueberfülle von hartnäckiger Klugheit und gegenseitigem Edelmuth, die nicht endet, bis der Vorhang fällt, muß eine herabdrückende, beunruhigende Stimmung auf die Menge hervorbringen, welche sich naturgemäß nach einem dramatischen Gegensatz zu dieser tiefen Verkündung von Mores, Ethik und Humanitas sehnt.

Es gehörte diese Vorstellung nicht zu den gelungenen. Herr Anschütz spielte den Nathan mit einer sentimentalen, sanft docirenden Breite und Dehnung unendlich ermüdend. Seine Erzählung von den Ringen trug den Charakter einer sauber einstudirten Declamation, statt den improvisirter, begeistert sinnreicher Erfindung.

Auch Recha, Frau Dahn-Hausmann aus München, und Saladin, Herr Kaiser, waren keine Glanzpunkte, während Herr Liedtke aus Berlin, ein sonst talentvoller Künstler, seine Rolle des Tempelherrn durchaus lavirend und in unpoetischer gebrochener Auffassung durchführte.

Mit besonderer Vollendung hob sich dagegen die Leistung der Frau Haitzinger aus Wien als Daja durch die matronenhafte Natürlichkeit und reale Gestaltungskraft hervor. Eben so vorzüglich gelangen der Patriarch und der Klosterbruder, jener durch Herrn Jost aus München, und dieser durch Herrn La Roche dargestellt. Der Klosterbruder war ein seltenes Gemälde, mit der Liebe und Ruhe ausgearbeitet, wie ein niederländisches Genrestück von Gerhard Dow. Dasselbe muß ich, besonders in der Geberde und Maske und in der unendlich wahren Betonung von Herrn Jost als Patriarch rühmen; er verkörperte ganz die Ironie, welche der freie Denker Lessing in diesem Charakter ausdrücken wollte. Eine so mimisch feine und wahre Charakterisirung kann nur ein Talent ersten Ranges geben und nur eine aufgeklärt freisinnige, würdige Anschauung entgegennehmen. Es giebt Bühnen, wo diese Spitze des Stückes albern verstümmelt wird.

Frau Rettich spielte die Sittah mit der Feinheit und Noblesse, die sich von dieser Künstlerin erwarten ließ.

Herr Christen aus München ist ein sehr talentvoller Schauspieler und sein Al Hafi gehörte zu den besten Leistungen dieses von der Industrieeröffnungsfeier auch in der Stimmung des Publikums etwas abgespannten Abends, der durch die verständige Leistung des Herrn Kaiser als Saladin nicht gehoben wurde.

V.

München, den 19. Juli.

Die eben vorübergegangene vierte Gastspielvorstellung des „Faust" (am 18. Juli) ließ diese Dichtung mit einer außerordentlichen Besetzung genießen. Ebenso waren die Bemühungen Dingelstedt's in der Inscenirung höchst anerkennungswerth. Es ist an sich gar nichts Würdiges um den Bühnenpomp einer glänzenden Ausstattung; jedoch diese überwiegend philosophisch-lyrische Dichtung, in ihrer Composition eigentlich nicht für's Theater berechnet, realisirt sich bei einer sinnlich schön eingekleideten Vorführung und Staffage; und in der That, warum soll gerade Faust mit seinem Gretchen in so stiefmütterlichen Gegenden umherwandeln, während der erste beste Hanswursthelb einer abgeschmackten Oper wie ein Storch im Salat zwischen den herrlichsten Umgebungen einherstolzirt? — Das Ganze hätte sich nur noch durch Begleitung der Radziwill'schen Musik in seiner poetischen Wirkung steigern lassen. Dieser in den Sinn der Dichtung so schwungvoll eingedrungene musikalische Geist eines talentvollen Dilettanten bleibt vorzüglich in dem Ostergesange: „Christ ist erstanden ꝛc." in dem Dämonenliede: „Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben ꝛc." und endlich im Soldatenchor durch nichts ebenbürtig zu ersetzen. Sehr richtig war die Scene Gretchens vor dem Muttergottesbilde arrangirt, in der weder ein famoser Puppenkopf, noch ein altes Kirchengespenst erschien, während man nur die Stimme des Gewissens ohne abenteuerliche, illusionzerreißende Vermummung hörte. Die Erscheinungsgruppen der „luftigen Jungen", welche Mephistopheles, natürlich wie immer in Mädchengestalt, beschwört, machten einen zauberhaften, phan-

tastischen Eindruck und erinnerten nicht an eine abgelebte, steife Balletcomparserie.

Wie es gewöhnlich der überwiegenden Declamation wegen der Fall sein muß, manifestirte sich auch hier der erste Theil der Vorstellung (vor Gretchens Eintritt) als der schwächere, etwas ermüdende, obwohl er durch die Scene mit dem Schüler, sowie auch durch die natürlich ausgeführte Episode in Auerbach's Keller belebt ward.

Jedenfalls würde jene Introduction der Dichtung gewonnen haben, wäre Herrn Hendrichs Faust befriedigender gewesen. Dieser sonst so tüchtige Schauspieler machte den Eindruck, als ob er sich in seiner Rolle nicht heimisch genug fühle, um sie im Göthe'schen Geiste frei und groß, wahr und poetisch verwirklichen zu können. Seine Sprachweise hatte etwas Starres, Gewaltsames, und es fehlte die fortreißende Kraft der über das Irdische, über die Fessel des menschlichen Wissens und Könnens hinausdrängenden, ruhelosen Sehnsucht und dämonisch entzündeten, von Seelengewalt und Sinnentrieb befeuerten Begehrungslust. Oft ließ er an deren Stelle den Ausdruck jähen Unmuths treten. Dies in der Conception der Dichtung zwischen Thür und Angel Stehen des Künstlers führte zu unrichtigen Betonungen und brachte ein eckiges, hartes Spiel hervor.

Kaum je hat sich bisher auf der deutschen Bühne ein Faust entdecken lassen, der einen ebenso guten Denker, als Dichter, einen ebenso tiefen Philosophen, als glühenden Lebemann, einen ebenso ideal abstracten Metaphisiker, als ideal epikuräischen Liebhaber und feurigen Fanatiker der romantischen Sinnlichkeit und des verjüngten Lebens darstellen konnte. Alter und Jugend, Vernunft und Leidenschaft, Faust und Don Juan heißt die ewige

Lösung und das ewige Räthsel, auf das uns aus der Wirklichkeit noch keine befriedigende Antwort kam. Aber eben dieser Conflict und diese Gegensätze geben den Antrieb zu dem oftmaligen schauspielerischen Versuche einer Lösung. Aus demselben geheimen Grunde entsprang zuerst in einigen Freunden Göthe's die Neigung, das schöne Wunder des Naturgeistes auf der Bühne versinnlicht zu sehen; denn Conflicte und Gegensätze im Individuum sind die Hauptreize der Kunst, sowie sie ja überhaupt die Spannkraft alles Lebens bilden.

Nicht zufriedener kann ich mich mit dem Wagner des Herrn Kaiser erklären. Wenn man den Wagner zu beschränkt, zu einfältig, zu sehr als einen in seiner philiströsen Verharrschung verkommenen Famulus nimmt, so ist Faust's Umgang mit demselben ebensowenig erklärlich, als so manches Gespräch Wagner's, das dem Kernpunkt bürgerlich beschränkter, aber practischer Anschauungen einen typischen Ausdruck verleiht. Die Schauspieler sollten bedenken, daß Wagner durchaus kein dummer Mensch ist. Er darf sich schmeicheln, ungefähr so klug zu sein, wie die Meisten, die ihn belächeln. Nur im Vergleiche zu Faust erscheint er so simpel. Er ist die Satire auf die behagliche Mittelmäßigkeit, die Göthe so glühend haßte. Der Bursche hat kein Feuer im Leibe, darum aber verbrennt er sich auch nie. Vernunft jedoch besitzt er ein leidlich Theil und sagt uns Allen damit die gröbsten Wahrheiten in's Gesicht; ja diesem planen Wagner fallen denn doch bei der prosaischen Stallfütterung seiner Seele immer noch manche Dinge ein, auf die sich oft gern ein Besserer zur rechten Zeit besonnen hätte. Herr Stahl in Oldenburg hat entdeckt, daß Mephisto die andere Hälfte der Faustnatur sei; ließe sich nun zu dieser sinnigen Hypothese noch die hinzufügen, daß auch

Wagner eine andere Hälfte des großen Doctors ist, so hätte man zu dem Faust schon glücklich drei Hälften herausgefunden, wie zum Lindwurm in Schiller's Drachenkampf. Die Enthüllung des Räthsels träte vielleicht dadurch näher: daß nämlich die Charaktere und Wesenheiten großer Werke sammt und sonders statt nur aus zwei, aus mancherlei Hälften zusammengesetzt sind. Und in der That das müssen sie auch, sollen sie über das Maß der alltäglichen Wirklichkeit hinausragen.

Allgemein gefaßt, ist Wagner weiter nichts, als das Gegentheil des Genies. Denn die Erscheinung des Genies ist auch weiter nichts, als die Offenbarung der inneren Freiheit des Geistes, welche Thaten bedingt, wie der Raum die Welt. Freiheit ohne Thaten hat keine positive Existenz, und in dem Augenblicke, wo sie sich im Individuum zur negativen Erscheinung bringt, wird sie Knechtschaft des Geistes. Diese Gebundenheit der Seele und diese prosaische Verriegelung des Menschensinnes ist eben der Standpunkt Wagner's, und der Schauspieler hat diesen Character in jenem Sinne aufzufassen, ohne ihn durch eine plumpe Parodie zum faden, verächtlichen Einfaltspinsel herabzuziehen. Ebenso falsch ist es, den Wagner sehr alt zu spielen. Er ist in seinen Mannesjahren. Ihn grau zu machen vernichtet ja das Auffallende seiner Theilnahmlosigkeit an der sinnlichen Welt.

Durchgreifender wirkte dagegen Herr Döring als Mephisto, dessen Auffassung in modificirter Weise zwischen der leidenschaftlichen, materialistisch höllischen Seidelmann's und der junkerlichen, aber mehr Göthisch ironischen Dawison's mitten inne steht, ohne die durchsichtige geistige Prägnanz und schneidende, feine Schärfe des Letzteren zu erreichen. Mit zu viel

Vorliebe ergeht sich Herr Döring in eine drastische Ausmalung der einzelnen komischen Episoden. Durch solche Details verliert besonders bei satirischen, ironischen Scenen der ernste, charakteristische Grundton und die Einheit des Allgemeinen. So zeigte sich's in den Scenen mit Martha, — Frau Haitzinger, — wenngleich Herr Döring sowohl als jene mit ihren Mitteln spielende Künstlerin darin oft einen wahren Uebermuth ihres Talentes entfalteten. Frau Haitzinger spielt diese ehrsame Wittwe mit wirklich erschreckender Natürlichkeit, die besonders bei einigen Wendungen des Conversationstones, bei dem Gespräch über den treulosen Gatten, überraschend hervortrat.

Sehr kam es der Vorstellung zu gute, daß Valentin einen Vertreter fand, wie er ihn leider selten auf der deutschen Bühne haben kann, Herrn Emil Devrient. Er spielte ihn gesund und raschblütig, ganz im Sinne der Dichtung. Valentin, dieser männliche reale Gegenpol, welcher der Repräsentant der bürgerlichen Ehrenhaftigkeit und zugleich Soldat ist, darf, im Gemüthe lange vergiftet und todtwund, nur mit der höchsten leidenschaftlichen Aufregung die rauhe Wahrheit, das heißt den Vorwurf und Fluch gegen Gretchen, seine geliebte, verlorene Schwester, ausstoßen. Nur die Verzweiflung des Schmerzes, der Jähzorn der Heftigkeit und die leidenschaftliche Naturopposition gegen den eigenen gewaltsamen Tod kann seine Unversöhnlichkeit erklären, mit welcher er die Familienschmach durch die Greuelthat der Verwünschung gleichsam begraben will.

Im Gretchen trat eine außerordentliche, sicherlich zukunftsreiche junge Künstlerin auf, Fräulein Seebach aus Hamburg, bis jetzt noch wenig bekannt. Ohne von der Natur irgend große äußere Mittel empfangen zu haben, ist sie innerlich mit einem

phantastisch dichterischen Impuls und mit einem warmen, schön und leicht erregbaren und wieder die Zuschauer erregenden Gemüthsfonds gesegnet. Voll instinctivem Verständniß eines Kunstwerkes steht sowohl im ersten als im letzten Theile der Fausttragödie ihr Gretchen in der vordersten Reihe deutscher Bühnenleistungen. Gleich ihr erstes Erscheinen, das Finden des Schmuckes, das Lied vom König in Thule macht einen Eindruck, dessen Natürlichkeit und Tiefe sich schwer vergißt. Sie sprach im echt mädchenhaften Empfinden, mit stiller zurückgepreßter Bewegung im bürgerlichen, den Charakter ganz treffenden Redeton. Dieselbe Natürlichkeit offenbarte sich beim Aufgehen der Liebe in ihrem Herzen, bei dem Abpflücken der Sternblume, bei dem gesprochenen Liede: „Meine Ruh ist hin ꝛc." und besonders in der schmerzlichen Erinnerungsgluth und jähen Wehmuth, mit der sie sich in der Kerkerscene, die Stimme des Geliebten erkennend, an die vergangenen Tage der Freude und Lust zurückwendet. Ein hervorragender Moment war die Scene zwischen Gretchen und Valentin, wo die Darstellerin im Schmerze des Weinens eine überwältigende Kraft naturalistischer Wahrheit mit den höheren Anforderungen der Kunst verband und durch den innersten, farbenreichsten Aufschrei der Seele das Herz der Hörer erweichte. Ebenso mächtig wirkten viele Stellen der Wahnsinnsscene. Und doch ist gerade bei dieser der Wunsch am Platze, daß die Künstlerin noch etwas zusammengehaltener und plastisch ruhiger spiele; durch ein längeres Verharren auf einer Stelle und durch einfachere Bewegungen wird die Großartigkeit des Eindrucks concentrirt und erhöht. Ein paar Einzelnheiten, wie das Erinnern an das Abpflücken der Sternblume, sind wohl sinnreich, aber nicht erhaben poetisch, nicht classisch stilvoll genug. Ebenso ge-

wagt ist ein zu rasches Dazwischensprechen im Conversationstone. Hiermit ist aber auch im Wesentlichen alles Einschränkende gesagt und man darf es vorziehen, sich voll und ganz der reproductiven Gewalt dieser schönen Leistung hinzugeben.

VI.

München, den 20. Juli.

Am vergangenen Abend (am 19.) fand die fünfte Gesammtgastspielvorstellung, „Emilia Galotti", statt: ein vortrefflicher Genuß und ein präcises, wohlverstandenes Arrangement der Regie.

Die gemüthzerschneidende aber großartig, tieferust und feierlich wirkende Lessing'sche Tragödie gewann eine vorzüglich beseelte Abrundung und Einheit. Herr Kaiser bot darin als Odoardo eine Leistung dar, die durch Mäßigung, Wahrheit und künstlerische Steigerung etwas wirklich Vorzügliches und das Beste war, was ich von diesem Schauspieler bis jetzt sah. Er gab nicht die gewöhnliche äußerliche, sondern vielmehr innerliche Heftigkeit des stürmischen, dem Recht und der sittlichen Ehre Alles opfernden Gradsinns. Die Scene mit dem Prinzen und Marinelli bildete eine so logische und klare Einleitung und Vorbereitung zu seiner späteren That, daß der Mord der Tochter wie eine nothwendige Consequenz sittlicher Logik erschien.

Dieselbe reale Wirklichkeit sprach mich auch in Frau Rettich's Orsina an, indem die Künstlerin nicht auf dem maitressenhaften Kothurn empörter Eifersucht einherschritt, sondern

den echten Schmerz des verletzten, gemißhandelten Gefühls hervorzukehren wußte, ohne diejenige Einfachheit zu verletzen, welche das wirkliche Leben immer beibehält, möge uns Menschen selbst das Aufregendste und Tragischste begegnen.

Auch Frau Dahn-Hausmann spielte in der Emilia mit mehr Freiheit und Glück als früher in der Recha. In einem sinnig elegischen oder keck naiven Charakter sind die Eigenschaften dieser fleißigen Künstlerin, durch Anmuth und Leichtigkeit geziert, am meisten am Platze.

Dieselbe Steigerung in Hinsicht auf frühere Leistungen kann man von Herrn Hendrichs bekunden. Den Prinzen, eine niederschlagende Aufgabe für jeden nach Beifall trunkenen Schauspieler, hielt Herr Hendrichs bei freiem Auftreten und schnellem Wechsel der Stimmungen mit klarem Verständniß in tactvollen und wohl entsprechenden Zügen.

Einen sehr markirten Eindruck machte Herr Döring als Bandit, eine echte, lebendig gewordene Räuberfigur des Salvator Rosa oder Caravaggio.

Die Darstellung des Marinelli, die feinste und inhaltreichste Aufgabe in dieser Tragödie, löste Herr Haase aus München mit viel mehr Einfachheit und Mäßigung, als ich in dieser so leicht zu outrirender Extravaganz verführenden Aufgabe erwartet hatte. Er gab eine scharf psychologische Richtigkeit in der Charaktermalerei. Nur classische Rollen können dazu beitragen, vor einem Abschweifen in ein seichtes Virtuosenthum, wozu Herr Haase hin und wieder Neigung zeigt, zu bewahren.

Piero, der Bediente des Odoardo, wurde von Herrn Schneider sehr wacker gegeben, woraus man die Trefflichkeit der Besetzung nicht minder ersehen kann, als aus der Repräsen-

tation des Camillo Rota durch Herrn Anschütz. Diese Partie paßt ganz in den jetzt etwas betonungsseligen und breiten Darstellungscharakter des betagten Schauspielers, der hier bewies, mit wie wenigen Mitteln sich ein würdiges Ziel in der Kunst erreichen läßt.

Die kurze Rolle des Grafen Appiani wurde durch Herrn Emil Devrient in edler Intention vorgeführt. Sein gemessenes, ruhiges Erscheinen, seine vorahnende Schwermuth im Benehmen gegen die Braut und deren Eltern entspricht ganz dem hohen Ideal sittlicher Würde, das Emilia in sich trägt, und welches durch Appianis Verhältniß zu ihr genährt und bis zur höchsten Entrüstung gegen den Prinzen verwandelt werden muß. Ueberhaupt griff das Spiel dieses Künstlers in Bezug zur Emilia mit feinster Wechselwirkung in deren Seelenzustände ein, so daß sich nach seinem unglücklichen Tode der unsichtbare Einfluß immer mehr steigerte, welchen er auf die innere Gefühlswelt, auf die rein ethische Sphäre des Dramas üben soll.

Wenn man sich in verehrender Begeisterung vor der hohen Seele Lessing's beugt und doch wieder in Erkenntniß derselben stark durch sie wird, geht der Gedanke durch's Gemüth, als müsse die Bildung eines ganzen Volkes jenem großen Dichter, Denker und Charakter gegenüber in die Worte Appiani's ausbrechen: „Eben habe ich mich aus seinen Armen gerissen: welch' ein Mann! Das Muster aller männlichen Tugend! Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart! Nie ist mein Entschluß, immer edel zu sein, lebendiger, als wenn ich ihn sehe." Die gütige Natur sollte solche Geister stets von Neuem aus unserm Volke erwecken, damit ihr Beispiel in jeder Zeit gegenwärtig sei.

VII.

München, den 22. Juli.

Die Vorstellung des „Egmont", die sechste (am 21. Juli), war schon allein bedeutungsvoll durch das eine hier immer mit so achtungswerther geistiger Freiheit beobachtete Princip: die Dichtungen in ihrer ursprünglichen, für die Bühne bestimmten oder bearbeiteten Gestalt ohne peinlichen Censurstrich auszuführen. Es ist ein wohlthuendes Gefühl, auch einmal an einem Hoftheater keine die Poesie beengenden Rücksichten walten zu sehen und an ihrer Stelle den vollen Begriff der Aufklärung repräsentirt zu finden.

Da es in Deutschland jetzt so wenige Schauspielerinnen giebt, die das naive Element mit der Gewalt und Tiefe des tragischen zu vereinen wissen; da endlich noch weniger vorhanden sind, die mit Mäßigung und mit einer noch von keiner Manier vergifteten Wahrheit und Hingabe an die Sache spielen, so muß uns Fräulein Seebach, welche diese Anforderungen im Clärchen so ergreifend erfüllte, eine höchst werthvolle Erscheinung sein. Ihre Darstellung ist in allen Theilen ein immerwährendes Gestalten frischer, innerer Empfindung und eine fortgesetzte schöne Kette natürlicher, nie outrirter Momente.

Durch mädchenhaft lebendige Schwungkraft überraschend war Fräulein Seebach gleich in den ersten Scenen. Sie hatte das romantische, sich mit aller unbefangenen Sinnengluth dem Augenblicke selig hingebende Wesen der Soldatengeliebten wahrhaft poetisch aufgefaßt und jede süß elegische, sentimentale Schwärmerei aus diesem Charakter als einen fremden Zug fern

gehalten. So zeichnete die Schauspielerin Goethes Clärchen ganz und gar als eine naive, in sich reale, gesunde Erscheinung, die in eigener Selbstvergessenheit und in der der Welt nur ihrer Neigung, ihrem Herzen lebt, und erst durch die Todesgefahr, in welcher sie den geliebten Gegenstand sieht, zur Tragik und zur ernsten, aber immer dabei vom Drang und Sturm der Leidenschaft befangenen Reflexion geleitet wird. Wie natürlich war die harmlose Munterkeit, der mädchenhafte, oft trotzige Uebermuth und die helle, laute Herzensfreude bei der Begrüßung des Geliebten! Ebenso wirkte der Gesang durch den momentansten Seelenausdruck reizend und unmittelbar. Die Verwunderung über den Galaanzug Egmonts war in Spiel und Sprache ein Ausströmen liebenswürdiger Naivetät, wie sie uns im einfachen Mädchengemüthe häufig durch das Leben, desto seltener aber durch die Kunst dargeboten wird. Rechnet man zu diesem poetischen Treffen der richtigen Auffassung noch die sympathische Wirkung des Organs, welche reicher Schattirung fähig ist, und ferner den Zauber einer einfach zwanglosen, und gerade deshalb so tief eindringenden Sprechweise, so hat man einen Ueberblick jener Eigenschaften, durch welche die Künstlerin so innerlich fesselt.

Herr Emil Devrient spielte zum ersten Mal in seiner Künstlerlaufbahn den Oranien: eine Verkörperung staatskluger Beredtsamkeit, erwärmt, veredelt und zum Herzen sprechend durch die treue Neigung der Freundschaft. Man kann als Schauspieler, will man dem tragischen Schicksal Egmonts eine Vertiefung und ein wirksameres Relief geben, das Gefühl Oraniens für seinen Waffengefährten nicht intensiv genug hervorheben, da im Sinn seiner Worte die diplomatisch besonnene und

berechnende Seite jenes Charakters immer noch vorwaltend genug bleibt.

Wäre Egmont selbst, Herr Hendrichs, ebenso seiner Rolle entsprechend gewesen, so würde die Scene des Zusammenspiels noch bedeutungsvoller gewirkt haben. Ein am Ende des Stückes steigendes Feuer des Künstlers machte trotz männlicher Kraft einen von Forcirtheit nicht freien Eindruck. In den Liebesscenen fehlte der ritterliche Schwung vertrauenden Lebensgenusses.

Großen Reiz entfaltete gleich in der Einleitung die Volks- und Soldatenscene durch die seltene Vorzüglichkeit ihrer Besetzung. Herr Anschütz spielte den Buyk, Herr Jost den Invaliden, Herr Lang aus München den Schneider Jetter und Herr Döring den Vansen. Lang ist ein sehr brauchbarer Künstler von etwas stereotyper, aber maßvoller Komik und vieler Lebensauffassung. Ebenso that sich Herr Jost durch Wahrheit und Markigkeit der Gestaltung ehrenvoll hervor. Dem alten Egmont'schen Veteranen kann kein besserer Repräsentant zu Theil werden, als Herr Anschütz mit seiner gesunden, von Innen heraustönenden Sprache des beschaulichen Gemüths.

Herr Döring hat auf den Vansen alle Vorliebe eines talentvollen, erfahrenen, mit Laune und Originalität begabten Genremalers verwandt, als ob wir uns ungefähr denken, Adrian Brouwer hätte irgend ein capitales mauvais sujet mit ausnehmender Passion auf die Leinwand gebracht. Es lag in den Einzelheiten ein Ausdruck prägnantester Schärfe und köstlichsten Humors. Man muß sich gerade bei solchen Gestalten hüten, ihre Verwirklichung zu leicht übertrieben zu finden; eine Umschau im realen Leben belehrt uns, wie grell die Natur ihre

Originale gezeichnet hat. Am wenigsten gelungen fand ich den Brackenburg von Herrn Schneider.

Bei dem Herzog Alba begegnet es uns gewöhnlich, daß wir an diese Rolle die Anforderung stellen, der Künstler solle den Alba so grausam und blutdürstig geben, als ihn die Geschichte, nicht aber Göthe, wenigstens nicht in den Worten, die er diesem Spanier in den Mund legt, darstellt. Er erscheint in der vorliegenden Tragödie nur als ausführender, kalter, herzloser Staatsmann, durchaus aber nicht als ein sich durch seine Reden motivirender Barbar. Dieser Thatsache nach muß ich die spanisch gemessene Auffassung des Herrn Kaiser loben.

Da das Werk hier sehr schön inscenirt und ohne die üblichen Verkürzungen gegeben wurde, so hatten auch Macchiavelli und Margarethe von Parma Wesentliches darin zu thun. Sie wurden charakterwahr und einfach durch Frau Rettich und Herrn Haase dargestellt: — wie lange wird es noch dauern, und man findet neben Frau Rettich keine Künstlerin mehr, welche die Einfachheit und Steigerung der Declamation so ganz ohne alle gesuchte Hilfsmittel in ihrer Gewalt hat.

VIII.

München, den 24. Juli.

Bei einem immer lebendigeren Herbeiströmen von Kunstfreunden und einer immer wachsenden Antheilnahme der Intelligenz, welche nach und nach das Bedeutende, das hier hingestellt wird, klarer als geistiges Nationaleigenthum erkennt, ging am

23. Juli die siebente Gesammtgastspieldarstellung vorüber: „Maria Stuart“.

Es ist natürlich, daß jeder Kenner durch diese Leistungen veranlaßt wird, an das Wirken so außerordentlicher Kräfte und vorzüglicher Mittel auch den einzigen ihnen zustehenden Maßstab anzulegen: einen gleichfalls außerordentlichen und anspruchsvollen. Somit hat man den Sinn des darüber gefällten Urtheils auch anders als gewöhnlich aufzufassen. Das hier ausgesprochene mäßige Lob sagt viel, und der hier gefällte Tadel könnte oft noch anderen Orts und bei anderen Gelegenheiten sich durch die bescheideneren Ansprüche des Kritikers in ein beifälliges Wort verwandelt haben.

In der Vorstellung der „Maria Stuart“, die nicht zu den vorzüglichsten gehörte, traten besonders Frau Rettich und Herr Emil Devrient in den Mittelpunkt der Wirkung. Es ist eine schwierige Aufgabe, neben der vom Dichter mit allem Zauber der Poesie ausgestatteten Partie der Maria in der durchaus unliebenswürdigen und herzlosen Rolle der Elisabeth so viel künstlerische Anziehungskraft auszuüben, daß selbst das große, vom Gemüthseindruck stets bewältigte Publikum über die Kunst der Darstellung die Gefühlsverhärtung und den grausamen, eitel rachsüchtigen Charakter der darzustellenden Person subjectiv vergißt und ihn in seiner objectiven Bedeutung als wahre Gestalt des Lebens auf sich wirken läßt. Der echte Münchener Alt-Bürger hat bei solchen Gelegenheiten, wo ein inhumaner, Unheil stiftender Charakter so natürlich geschildert wird, eine überaus treffende Art der Volkssprache, um die höchste Zufriedenheit, das höchste Lob zu spenden; ich hörte im Zwischenact einen stämmigen Mann, dessen Gesicht vor auf-

richtiger Begeisterung kirschbraun war, ausrufen: „Jesses, Jesses! Hat doch jetzt die Rettich gradzu gespielt, daß man sie gleich hätt' mög'n darniederschlagen.“ Das soll heißen: die Darstellung war so täuschend, so wahr, daß man glaubte, die wirkliche Elisabeth vor sich zu sehen und im entrüsteten Gefühl versucht wurde, sie unschädlich zu machen, das heißt „darniederzuschlagen.“

Frau Rettich verstand es, die von politischen Motiven bestürmte Königin in den Vordergrund zu stellen und bei der Scene im Park als die in ihrer Majestät verletzte Herrscherin zu erscheinen. Man sah eine wahrhafte, von Egoismus, Eifersucht, aber ebenso sehr vom Gesetz der Nothwendigkeit und Politik gelenkte Herrscherin, überzeugend selbst durch ihre casuistischen Reden, fein psychologisch in ihrer Entwickelung maskirter Empfindungen.

Das Zusammenspiel mit Herrn Emil Devrient, als Leicester, war in der kurzen Scene, die Beide mit einander haben, meisterhaft. Den Charakter dieses politisch berechnenden Hofmannes mit der Doppelneigung des falschen Herzens, faßt jener Künstler mit Geist und Einheit auf, und giebt ihm soviel chevalereske Noblesse bei streng diplomatischer Haltung, daß die Gebrochenheit seines verschlossenen Schmerzes bei der Hinrichtung um so intensiver wirkt.

Herrn Liedtcke fehlte es zum Mortimer an Feuer überschwenglicher Leidenschaft. Wenn es einen Liebeswahnsinn, einen Herzensfanatismus giebt, so ist es dieser und wo in der Verwirklichung etwas zurückbleibt, da erklärt sich der gewagte fragmentarische Charakter nicht. Das Organ muß ausreichen, das vulcanische Volumen des inneren Feuers nachfließen, jugend-

frisches, heißes Leben zeigend; alles äußerliche Declamatorium ist ganz in dieser Temperamentsrolle zu meiden. Der Schein der Wirklichkeit wird in der Dramatik um so nöthiger, je mehr die Zeichnung von der Wirklichkeit abweicht.

Die Rolle des Talbot nahm Herr Anschütz von zu weicher, humanistischer Seite, damit freilich eine ausgezeichnete, bewegte Redeweise verbindend. Daß für Herrn Döring Burleigh sehr passend ist, glaube ich nicht; er spielte ihn ohne die sonst an diesem Künstler gewohnte geistige Schärfe und originale Zeichnung des Charakters. Mehr an seinem Platze stand Herr Kaiser als Paulet, ein biederer Hüter männlicher Ehre und soldatischer Geradheit. Herr Schneider spielte den französischen Gesandten sehr würdig.

Als Maria ließ Fräulein Damböck innerliche Seelenwärme und weiblich tieffühlendes Herzensleben vermissen, diese nothwendigen Reize einer unglückgebeugten Magdalenennatur, durch die Schiller wunderbar und mitleidrettend die königliche Sünderin geadelt hat. Seine Heldin leidenschaftvergiftet und doch edel, zum Verbrechen fähig und doch groß und hochsinnig darstellend, zwingt er uns, in ihr die Macht des Naturells um ihrer Leiden willen zu lieben.

IX.

München, den 26. Juli.

Mehr als alle Schiller'schen Stücke, mit Ausnahme der „Räuber", liegt „**Kabale und Liebe**" außerhalb der Sphäre

unserer Zeit und unserer Begriffe, trotzdem es die Seele erschütternder ergreift, als manche andere Tragödie des menschlichen Elends. Mit der Aufhebung des strengen Ständeunterschiedes und der bürgerlichen Sclaverei muß auch das mitfühlende Interesse für ihre Leiden und Drangsale schwinden; denn wo man auf der Bühne die Ursache nicht mehr klar und leicht durch die Aehnlichkeit mit dem heutigen Leben begreift, da wird auch die Auffassung für die Folge illusorischer und matter. Der poetische Extract des realen Lebens, das neben und vor uns, aber nicht hinter uns liegt, muß, ein allgegenwärtiger Geist, über jedem dramatischen Gebilde schweben und das Verständniß seiner allegorischen Gestalt zwischen Wahrheit und Dichtung dem Publikum vermitteln. Je schärfer und excentrischer die Gebrechen und Sünden einer vorübergegangenen Periode geschildert werden, je rascher und empfindlicher veraltet das poetische Product einer solchen Auffassung. Allerdings ist die Wiederkehr der allgemeinen menschlichen Fehler und Thorheiten ebenso ewig und unzerstörbar, als diese Fehler und Thorheiten selbst; aber der Grad und die Färbung, in denen sie auftreten, richtet sich nach der Verfassung der staatlichen Gesellschaft. Wo sie nun aus der Vergangenheit zu grell gemalt sind, da werden sie für die Gegenwart eine Carricatur, wenn sie auch für ihre Zeit eine Wahrheit waren. Eben diese Carricatur der leidenschaftlichen Symptome indignirt das Gefühl des poetischen Genusses stärker, als es die Veraltung der unmöglich gewordenen Motive thut; diese stört blos und tritt der Einbildungskraft hemmend in den Weg. Vereinigt sich nun noch diese Störung verjährter Motive mit jener theatralischen Carricatur von hinter uns liegenden Ungerechtigkeiten,

so wird die Veraltung des ganzen Werkes gesteigert, und so ist es ungefähr mit Kabale und Liebe.

Schiller war von den Krebsschäden seines Jahrhunderts empört, seine eigene Seele von ihrem Gifte tödtlich angehaucht; sein jugendliches Lebensglück wurde von seinem Schicksale verfolgt; aber dieses Schicksal war nicht vom Himmel her: die Tyrannei der menschlichen Einrichtungen und der Egoismus der deutschen Magnaten hatte es nicht blos für ihn, für Tausende mit herablassender Niederträchtigkeit geschmiedet. Es war die Zeit, wo der bürgerliche Mensch eine Sache war, wo der noble Aristokrat wie ein gnädiger Jupiter zu den Töchtern der Sterblichen herniederstieg und zwar ganz sans gêne, nicht einmal in Gestalt eines Stieres, wie man nach dem Vorbilde der Fabel vermuthen sollte. Wozu auch? Die ewige Familie Kalb war schon in höherem Kreise geboren. Es war dieselbe Zeit, in der die Fürsten von Gottes Gnaden mit ihrem knechtischen Erziehungssystem Vaterfreuden an dem devoten Unterthanenverstande erlebten und das Licht des Geistes nur deshalb in ihre Nähe zogen, um es jeden Augenblick unter ihrem Purpurmantel verhüllen zu können.

Schiller faßte diese Zeit mit Entrüstung und Abscheu auf. Er wurde dabei mehr zum Rächer der Unschuld, zum Anwalt der gekränkten Menschenrechte, als zum objectiven Dichter, der das Schreckliche mit dem Schönen verbindet und die Wunde der höchsten Tragik mit dem Balsam der poetischen Versöhnung heilt. Er wollte den moralischen Gefühlsnerv der ganzen Menschheit das Furchtbar-Ungeheuere kosten lassen; er sollte es empfinden in seinem ganzen Umfange, wenn er auch darüber zerriß. Daher stellte er die Verhältnisse schroff gegen einander, und ließ die

heftigsten, abnormsten Entwickelungen aus ebenso abnormen, fast unnatürlichen Gründen hervorgehen. Hätte er mit seinem Bilde milder gewirkt, so würde er länger gewirkt haben. Aber er konnte nicht anders. Kabale und Liebe ist ein Product der Zeit, deren Nemesis sie dem Dichter zu gestalten gebot, und so muß es mit der Zeit vorübergehen. Ewig ist darin neben dem allgemein Menschlichen nur, was von dem schaffenden Genius in den gegebenen Stoff hinüberströmte; und dies müssen wir ausscheiden, dürfen wir nicht mit kalter Seele betrachten, wenn es uns auch in überwundener nicht mehr ganz zugänglicher Hülle erscheint. Das sei der Antheil unserer Tage an dem Schillerschen Jugendwerke, der Antheil an allem ursprünglichen Geiste jener Poesie, der für uns in entfremdeten Formen athmet.

Nicht minder als der Stoff selbst ist der politische Hintergrund des Dramas von der Wirklichkeit zur Historie zurückgedrängt.

Deutschland ist in der Völkergeschichte um ein Jahrhundert älter geworden, seine socialen Verhältnisse haben sich um Vieles humanisirt, seit Schiller dieses künstlerisch unvollendete Werk schrieb.... Solche Worte redet der kalte Verstand in uns, und doch — er hat nur halb recht. Es ist etwas Eigenes um die vorzügliche Vorführung eines classischen Werkes. Sie bietet nicht nur einen erhebenden Kunstgenuß, sie fördert auch unsere Erkenntniß des Gegenstandes selbst, indem sie ihn in all seinen Theilen harmonisch durchleuchtet und die innersten Elemente darin vor unserem geistigen Auge transparent werden läßt. Alles Zusammengehörige steht zu gleicher Zeit im erforderlichen Licht. Die Lectüre dagegen wirkt, als ob wir im Vorbeischreiten ein großes Panoramabild mit einer Blendlaterne stückweis betrachten. Es ist die successive epische Be-

trachtung, welcher der volle scenische Effect des Dramas gegenübersteht.

Dieser volle scenische Effect erweitert uns jenes Raisonnement des kalten Verstandes, unsere Seele wird warm von der Kraft dieses Werkes und dennoch! so ruft sie, wird es trotz seiner dramatischen Mängel, trotz seines hinter uns liegenden Stoffes nie gänzlich veralten; ja es wird bis zu einem gewissen Grade jung bleiben, so lange es noch eine Opposition der Jugend, eine Idealität der Moral giebt, die es sympathetisch mitempfindet, wenn der Zorn eines geistigen Titanen sich gegen die Sündenschranke absoluter Gewalt emporbäumt, um die Gerechtigkeit mit eigenen Händen vom Himmel herabzuholen; ja, so lange noch dieselben Vorurtheile und Gebrechen wie ehemals in der Wurzel vorhanden sind und die Tugend, Freiheit und Sitte heimlich auf dem Wege der Wahrheit und des Glückes bedrohen. So unvollkommen werden die Zustände annäherungsweise immer bleiben, und nicht sie selbst sind es, welche wechseln, sondern nur die Formen, in denen sie erscheinen.

Unserer Zeit aber fehlt ein Dichter, der ihre Mängel nicht tendenziell, sondern ursprünglich und poetisch aufzufassen vermag; vielmehr aber noch fehlt ihr für ihre verborgenen Sünden der krankhaft verfeinerten Cultur ein Richter der sittlichen Nemesis, welcher wie Schiller in seinen dramatischen Oppositionsgestalten mit jeder Handbewegung einer Lüge die Larve vom Antlitz reißt und mit jedem Worte eine Niederträchtigkeit durchs Herz sticht! Die Erscheinung solcher Poetengeister ist ein Gewitter am Horizonte der menschlichen Gesellschaft, das die Luft von faulen, schädlichen Dünsten befreit und mit seiner mahnenden Donnerstimme und seinen Blitzen die Kniee der Schuldigen

zittern macht, so oft es sich entladet. Es möge kommen, die Athmosphäre ist schwül und unsere Kulturepoche, der die Sonne in Mittag steht, verlangt nach Kühlung und Reinigung von Oben — nach Lichtung all' ihres Lichtes, nach Begeisterung all' ihres Geistes!

Wer sich durch einen richtigen literarischen Standpunkt mit den Ueberschwenglichkeiten und Auswüchsen dieser Jugendpoesie abzufinden weiß, der wird durch „Kabale und Liebe" wie durch ein geistiiges Stahlbad gestärkt und wieder in den verborgensten Nervenfäden neu gespannt werden. Es herrscht in dieser merkwürdigen Prosa des Dialogs neben einzelnen pathetischen Breiten und Bildern ein Etwas, das ich die Genialität der kurzen, schlagenden Ideenschärfe nennen möchte. Dieses grelle Weißlicht des Gedankens, das sich an den dunkelsten Schlacken des Stoffes immer von Neuem entzündet und uns mit seinem Staccato der Repliken bei der faßlichsten Klarheit doch stets mit Erregungen überrascht, die denen ähnlich sind, welche eingreifende Thaten gewähren —: dies Element gehört zu den unentbehrlichsten Eigenschaften eines wahrhaft großen Bühnendichters. Schiller bekundet gerade in seinen ersten Werken diese Kraft in staunenswerthem Maße, und indem er ihr Kreuzfeuer der Gefühle und Ideen spielen ließ, befriedigte er eine Hauptforderung der dramatischen Poesie, denn Gegensatz und Kampf im verschiedensten und weitesten Sinne macht den absoluten Grundbegriff aller Dramatik aus.

Bei einer solchen, in ihrem Material hinter uns liegenden Dichtung kann nur diejenige Aufführung den vollen Antheil unserer Gegenwart erheischen, welche durch die höchste innere Wärme und künstlerische Begeisterung die dämonische Wirkung des dramatischen Augenblicks, das sympathische Mitgefühl der allgemeinen menschlichen Dichterkraft heraufbeschwört und mächtig erregt.

Ich will hier, statt über jede einzelne Partie ausführlich zu sprechen, die Rollenbesetzung vom gestrigen Abend anführen: der Präsident — Herr Kaiser; Ferdinand — Herr Emil Devrient; Marschall von Kalb — Herr Haase; Lady Milfort — Fräulein Damböck; Wurm — Herr Döring; Miller — Herr Anschütz; dessen Frau — Frau Haitzinger; Louise — Fräulein Seebach.

Es war im Ganzen eine Aufführung, die, von Effectsucht nie herabgezogen so von Begeisterung getragen, wie von Harmonie veredelt sich auf höchster Höhe erhielt und für alle Kenner einen epochemachenden Genuß gewährte. Man konnte nichts Besseres thun, als sich diesem Genusse voll und ganz zu überlassen. Wer vermag zu hoffen, daß er je eine so vorzüglich arrangirte Besetzung, ein so vollendetes Zusammenspiel, eine so weihevolle Abtönung der Stimmungen, eine so lebendige Wahrheit der Leidenschaften wieder sieht!

Fraulein Seebach habe ich bereits bei Gelegenheit Gretchen's und Clärchen's charakterisirt. Ihre Louise war eine durchaus poetische Leistung voll inspirirter Momente und Tiefe des Gefühls: ganz was Louise sein soll, ein Bürgermädchen im idealsten Sinne des Worts.

Herr Haase gab als Kalb eine so eigenthümliche als natür-

liche Charaktergestalt, überraschend durch viele individuelle Züge des wirklichen Lebens.

Der Secretair Wurm, Herr Döring, erfreute durch die Darstellung einer kalt berechnenden, zur strategischen Teufelei gewordenen Gemeinheit und Nichtswürdigkeit der Gesinnung. Dieser Künstler ist allemal da bedeutend und individuell, wo er nach einer bestimmten Richtung hin eine sichere und klar ausgesprochene Schärfe eines realistischen Charakters zu zeichnen hat, gleichviel, sei sie ernster oder komischer Natur. So stieg denn seine Leistung auch mit jedem Schritt und machte beim Schluß in der Scene mit dem Präsidenten einen nachhaltigen Eindruck.

Der Präsident wurde von Herrn Kaiser mit einer maßvollen Färbung ausgestattet.

Herr Anschütz gab mit der höchsten Rührung und Wahrheit den Typus des biederen, schlichten, gefühlswarmen Bürgers aus alter häuslicher Zeit, eine durch Simplicität und Gemüthskraft ergreifende Gestaltung, ein zum Kunstwerk gewordenes Stück Leben; und Herr Emil Devrient entwickelte im Ferdinand den romantisch excentrischen, leidenschaftlichen Sinn eines durch Liebe und verblendete Eifersucht bis zur Raserei getriebenen Jünglings. Es war ein überraschender Eindruck der Darstellungskunst, einen Schauspieler, der an Jahren über die Liebhaberzeit hinaus ist, diese jugendlichste aller Rollen mit dem Feuer und der schönen Illusion einer solchen Selbstverjüngung spielen zu sehen.

X.

München, den 28. Juli.

Bevor ich über den letzten Theaterabend rede, muß ich erst eines angenehmen Genusses erwähnen, der den hiesigen Bühnen- und Literaturgästen am 24. d. Mts. zu Theil ward. Es wurden nämlich am genannten Tage jene Herren und Damen auf Veranlassung des Königs zu einem feierlichen Mittagsmahl im Theatergebäude eingeladen und nachdem man sich, von manchem passenden Trinkspruch belebt, über das nun seiner Vollendung zueilende dramaturgische Unternehmen mit aufrichtiger Begeisterung und mit dem allgemeinen Wunsche nach dessen segensreichen Folgen unterhalten hatte, steigerte sich die schöne Stimmnng noch durch das unerwartete Erscheinen König Maximilians, der in seinen unbefangenen und auf den Geist der vorliegenden Kunstangelegenheit klar und innig eingehenden Gesprächen mit den einzelnen Gästen sich die Herzen aller Anwesenden auf eine rein menschliche und deshalb um so liebenswürdigere Weise eroberte. Diese seltene beschirmende Hinneigung eines Monarchen zu den Wissenschaften und Künsten und zu deren persönlichen Vertretern gewährt das befriedigende Gefühl sicherer Garantieen für das zukünftige Gedeihen der höheren Intelligenz. Möchte ein so schönes Beispiel auch auf andere deutsche Fürsten einwirken! —

So ist nun auch die zehnte und letzte der eigentlichen Mustervorstellungen dahingegangen. Man gab den „Clavigo“ und hierauf folgte als wohlthätiges Verlöschungsmittel des peinlichen und krankhaften Eindrucks, den jenes Drama immer hervorrufen wird, „Der zerbrochene Krug“. Dieses derbe Genre-

bild sollte öfter dem „Clavigo" als Beigabe angehängt werden, denn es wirkt wie eine gesunde Kost, die man auf ein nervenschwächendes Arzneimittel zu sich nimmt.

So vollendet scharf, real und für den Schauspieler anziehend der Charakter des Carlos ist; so einfach, so unvergleichlich schön die stilistische Behandlung der Prosa im ganzen Dialog des „Clavigo" erscheint; so treffend und wirkungsreich darin einige stets wiederkehrende Momente des menschlichen Lebens dichterisch erfaßt sind: so stimmt doch das allgemeine Urtheil gebildeter Köpfe mit dem Degout einer gesunden poetischen Kritik überein, nach welchem Merk, der intimste Freund Goethe's, diese Arbeit als eine Abirrung vom Wege der rechten Mitte verwarf. Er empfand darin mit Recht den Mangel poetischer Erhebung, welche die herzzerschneidende Disharmonie der Tragik ausgleicht und die Seele des Zuschauers durch die Flamme geläuterter Schmerzen verklärt, statt sie, wie jetzt geschieht, zu verfinstern. Diese Schattenseiten unterscheiden dieses Schauspiel als ein Tagesstück von einem vollendeten Kunstwerke und stehen bei jeder Gelegenheit dem erhebenden Eindruck desselben sehr im Wege.

Nach der Anlage eines strengen Maßstabes, der hier allein am Platze, ergab sich für die Aufführung kaum eine Mittelhöhe. Es lag hauptsächlich an der Besetzung, die uns in Beaumarchais nicht Herrn Emil Devrient, den trefflichen Vertreter desselben, sondern Herrn Dahn, gab. Obgleich ganz von seiner Aufgabe erfüllt, verlor sich der Genannte doch in einen breiten, unbegeistigten Ton predigender Rethorik. Ihm fehlte die feingeschliffene Schärfe des racheburstigen, aber in seiner Unterredung mit Clavigo so spirituellen, leidenschaftlichen Franzosen, bei dem

jedes Wort ein Dolchstoß, jedes Schweigen ein stummer Ausruf der tiefsten Verachtung sein muß. Ein Schauspieler, der wie Herr Dahn besonders in manchen älteren, ruhig declamatorischen Charakterrollen Tüchtiges leistet, war für die innere verschlossene Heftigkeit dieses Temperaments nicht am Platze.

Gelungener stellte Herr Hendrichs seinen Clavigo dar. Leider jedoch fehlt diesem Künstler nur zu oft die höhere Beseelung des Redetons, die gewinnende Anmuth des Spiels. Sehr gut zeichnete er in der Scene beim Wiedersehen der Maria das Erschrecken vor deren abnehmender, ja verlorener Schönheit jugendlicher Reize, und noch besser den schwankenden Versuch der Selbstüberredung, als liebe er die Verlassene noch.

Herr Kaiser hatte die kleine Rolle Guilberts übernommen, ein dankenswerthes Opfer in jedem Fall.

Die unerfreuliche, qualvolle Partie der Maria war bei Fräulein Seebach allerdings in vorzüglichen Händen; doch ist es dem armen gemißhandelten Mädchen nur möglich, disharmonisch zu rühren, unter dauernden Verletzungen des höheren Schönheitgefühls, das sich gegen eine dramatische Darstellung vom schreckensvollen Verlauf der galoppirenden Schwindsucht immer sträuben wird.

Bei Herrn Döring wünschte ich, daß er in seiner wohldurchdachten Leistung des Carlos mehr die diplomatische Beredtsamkeit des Roués hätte walten lassen, um sich dadurch bei belebterer, überzeugenderer Sprache die künstliche Dehnung der Effecte zu ersparen. Ebenso war mir die Theilnahme des Freundes nicht genug hervorgekehrt, die dem Clavigo mit aufrichtiger, wenn auch mit mißverstandener Liebe, um jeden Preis Carrière machen möchte. —

Bei Kleist's „zerbrochenem Krug" handelt es sich gewöhnlich nur um zwei Rollen von Bedeutung: den Dorfrichter und Frau Martha Null. Die dritte Partie, der Schreiber Licht, wird gewöhnlich in einer Weise carrikirt, die alle Wahrheit todtschlägt. Hätte der Dichter diesem Schreiber Licht mehr Gelegenheit gegeben, sein Licht drastisch leuchten zu lassen, so würden dessen Darsteller nicht die wenigen effectvollen Momente mit solcher übertreibenden Begier ergreifen.

Von diesem Fehler machte Herr Lang eine rühmliche Ausnahme durch redliches Innehalten der vorgeschriebenen Grenzen.

Herrn Döring's Dorfrichter Adam ist eine volksthümliche Figur von markigen Zügen und beseelt mit einem Humor und einer Lebensbeobachtung, die uns ganz Das vergegenwärtigt, was der Dichter eigentlich geben wollte, und was so oft nicht als eine wahre Gestalt, sondern als eine Burleskerie betrachtet und von vielen Künstlern durch ein Outriren der Effecte verdorben wird. Bei Herrn Döring überraschte das treue Spiegelbild der Wirklichkeit und man kam aus natürlicher Heiterkeit keinen Augenblick heraus.

Frau Haitzinger hat die Sprache des gemeinen Daseins, diese Kupfermünze des Verkehrs, in Frau Null ausnehmend in ihrer Gewalt und geizt damit nicht. —

Die weitere Idee Dingelstedt's, den Schauspielvorstellungen noch eine Folge klassischer Musikaufführungen und ernster Opern und ferner leichte feine Lustspiele und komische Opern im Odeonsaale anzureihen, wurde leider wie man weiß durch eine große tragische, sich gratis und ungerufen einstellende Gastspielerin, die Cholera, unmöglich gemacht.

Es wird beim Scheiden von alle dem Außerordentlichen, welches ein Fest schöner Ausnahmen bietet, das Gefühl der Wehmuth noch durch die natürliche Vorahnung gesteigert, daß man vielleicht nie wieder Gelegenheit haben werde, eine ebenbürtige Wiederkehr solcher Genüsse zu erleben.

In dem Bewußtsein, daß unsere Gegenwart an Reife der Kunsterkenntniß und nationalen Theilnahme für die Schaubühne als höhere Bildungsanstalt fortgeschritten ist, möchte ich mit Nachdruck dazu anregen, daß dieses nun so glänzend hinter uns liegende allgemeine deutsche Gastspiel für die nächste Zukunft von der Bühne als ein Fundament benutzt werde, auf dem weiter fortzubauen ist. Die bedeutenden pecuniären und persönlichen Opfer, welche die Künstler hier brachten, werden bei einem ersten Mal allerdings nur durch die Begeisterung und den Drang überwunden, welche alles Bahnbrechen, wenn sein leitender Gedanke einmal in Fleisch und Blut übergegangen ist, zu begleiten und zu befördern pflegt. Dieser Erstlingstrieb würde aber durch festen Plan und sichere Erkenntniß für die Folge frisch und stark erhalten werden, sobald man sich entschlösse, viele Hindernisse für die Schauspieler hinwegzuräumen. Dies kann denn auch, nachdem man gesehen hat, wie lebendig hier die Gastspielvorstellungen besucht waren und welche vorzügliche Geschäfte die Theaterkasse dabei machte, von den großen deutschen Bühnen ohne Anstand geschehen, indem man den Künstlern sowohl ein höheres Honorar, als auch eine längere Urlaubszeit durch gegenseitige Vereinbarung der Bühnendirektionen bewilligt und ihnen somit ein breiteres und ruhigeres Terrain bietet, auf welchem sie ihre Kräfte gegenseitig entfalten können, ohne sich dabei zu sehr anzugreifen. Auch ist dann bei solchen Mustervorstellungen ein

mannichfaltigeres Repertoir und ein Hineinziehen der classischen Bühnenwerke des englischen, französischen und spanischen Theaters, wie auch das der vollkommeneren neuen Stücke möglich. Hierdurch lassen sich den verschiedenen einzelnen Mitgliedern mehr Hauptrollen sowohl in der heiteren als tragischen Sphäre bieten, und die sogenannte Selbstaufopferung der Schauspieler durch die Uebernahme kleinerer Partieen wird bedeutend reducirt. Endlich erwächst daraus noch der Vortheil, daß, abgesehen von einem ganz besonderen Zusammenstrom von Fremden, wie ihn etwa eine Industrieausstellung veranlaßt, das Theaterpublikum einer großen Stadt bei weiter auseinandergerückten Mustervorstellungen diese füllen kann, ohne weder durch den Genuß selbst, noch durch die pecuniären Ausnahmeopfer zu erlahmen.

Wenn nun unsere vier größten deutschen Theater: Wien, Berlin, Dresden und München, alle kleinlich eigennützigen und daher im wahren Sinne nutzlosen Sonderinteressen eines verblendeten, undeutschen Treibens aus den Augen setzten und sich den unberechenbaren Gewinn klar machten, den deutsche Gesammtgastspielvorstellungen für die Erhöhung der Intelligenz, für die Anfeuerung der Kunst und vor Allem der Literatur haben müssen, — wie leicht könnten sie sich dann durch eine gegenseitige Verbindung dahin einigen, ihre Urlaubszeit oder besser Schlußzeit von sechs Wochen in den gleichen Moment eintreten und endigen zu lassen, um alljährlich nach der Reihenfolge in einer der vier Städte einen Cyclus von „Mustervorstellungen" zu feiern. Es träfe dann alle vier Jahre dieselbe Stadt, und dieser lange Zeitraum würde die Furcht ungegründet machen, daß sich durch solche in die Höhe geschraubte Genüsse der Antheil des Publikums für das in

der übrigen Zeit Dargebotene abstumpfen und somit die Casse benachtheiligen könnte.

So wenig es nöthig scheint, die Vortheile dieser Idee einzeln auszumalen, so wünschenswerth wäre es, daß die Theaterdirektionen mit Ernst auf jene Idee eingingen statt hinter das doch stets zu kleine Feigenblatt unbedeutender Rücksichten die Blöße ihrer Bedenklichkeit zu verstecken.

Die Bühnen wie die Künstler sollten ihre Ehre nicht in der Befriedigung materieller, pecuniärer Wünsche, sondern im Ruhme ihrer Kunst, in der Forderung der Poesie, mit einem Worte in dem Bewußtsein suchen, den Culturansprüchen der Gegenwart in männlich edler Weise Genüge geleistet zu haben.

Personen- und Sachregister.

(Unter den angefügten Zahlen sind die betreffenden Seitenzahlen zu verstehen.)

*

Zur Ergänzung und Berichtigung.

Der auf Seite 34 und 35 angeführte Tantièmesatz gilt für's Berliner Opernhaus. In Rücksicht auf die kleineren Räume des Schauspielhauses sind zur verhältnißmäßigen Ausgleichung 10 Procent Tantième für ein den ganzen Abend füllendes Werk festgestellt. Wenn ein Stück als Hauptstück zu betrachten ist, aber ein Vor- oder Nachspiel braucht, so werden für jenes 6, für dieses 3 Procent gezahlt; werden zwei Stücke gegeben, deren jedes ungefähr die Hälfte des Abends füllt, so fallen auf dieselben à $4\frac{1}{2}$ Procent; wenn endlich drei kleine Stücke nöthig sind, auf jedes 3 Procent Tantième.

Leipzig, Druck von A. Edelmann.